

MÜNCHENER HISTORISCHE STUDIEN
ABTEILUNG BAYERISCHE GESCHICHTE

HERAUSGEGEBEN VON MAX SPINDLER

BAND 5

Die bayerische Rokoko-Kirche

VON

BERNHARD RUPPRECHT

IM VERLAG MICHAEL LASSLEBEN KALLMUNZ OPF.

1959

INHALT

| | |
|--|-----------|
| Vorwort | VII |
| I. DIE VERSELBSTANDIGUNG DES FRESKOS IM RAUM DER BAROCKEN KIRCHE | 1 |
| Süddeutsche Freskomalerei | |
| Bedeutung, Abgrenzung, Voraussetzungen | 1 |
| Cosmas Damian Asams Werke bis 1721 | |
| Bedeutung und Wirkungen | 4 |
| Die Parallele der scena per angolo | 11 |
| Realitätsgrad, Illusion und Rahmung | 13 |
| II. CHARAKTER UND SCHICHTUNG DER BEDEUTUNGEN DER ROKOKO-KIRCHE | 18 |
| Charakter der Quellen | 18 |
| Die Bedeutungen | 20 |
| Bezüge von Quelle zu Kunstwerk | 25 |
| III. DIE ROKOKO-KIRCHE | 29 |
| Die Rahmenzone | 29 |
| Die Rocaille | 29 |
| Die Steinhausener Lösung | 32 |
| Steinhausen | 34 |
| Die Wieskirche | 37 |
| Zwiefalten | 42 |
| Die Johanniskapelle in Landsberg am Lech (Altarraum) | 46 |
| Der Umbau von Steingaden | 47 |
| Der Außenbau der Rokoko-Kirche | 49 |
| Orgelprospekt, Altarbau und Plastik | 51 |
| Kriterien | 55 |
| Rokoko-Kirche in Schwaben und Franken? — Ottobeuren | 56 |
| Sonderstellung der Rokoko-Kirche | 60 |
| Das Ende: Rott am Inn, Altomünster | 63 |
| Schluß und Ausblick | 67 |
| Exkurs | |
| ENTWICKLUNG DER KRITERIEN DER ROKOKO- KIRCHE IN WICHTIGEN BAYERISCHEN BAUTEN WAH- REND DER ERSTEN HALFTE DES 18. JAHRHUNDERTS | 70 |
| Viscardi | 70 |
| 1. Fürstenfeld | 70 |
| 2. Freystadt/Oberpfalz | 72 |
| 3. München, Dreifaltigkeitskirche | 73 |
| Johann Michael Fischer | 75 |
| 1. Osterhofen | 75 |
| 2. Diessen | 78 |

| | |
|---|----|
| 3. München, St. Anna am Lehel | 81 |
| 4. Berg am Laim | 84 |
| Die Brüder Asam | 87 |
| Bayern und Schwaben | 90 |
| Literatur | 94 |
| Durchgesehene Kirchweih- und Jubelpredigten | 95 |
| Register | 97 |
| Tafeln 1—10 | |

VORWORT

Die süddeutsche Kirchenbaukunst des achtzehnten Jahrhunderts nimmt innerhalb der gesamteuropäischen Architektur eine Sonderstellung ein. In Italien und Frankreich sind die großen Gedanken schon zu Ende gedacht, ein Ermatten der Gestaltungskraft oder ein Suchen nach Neuem ist die Folge. Österreich beschließt mit Altenburg die Reihe der Stiftsneubauten, Böhmens Barock gipfelt und endigt mit Kilian Ignaz Dientzenhofers Nikolauskirche in der Prager Altstadt, während die Vorarlberger Bauschule bereits mit Weingarten ihre bedeutendste Leistung gegeben hatte.

Im mittleren Drittel des Jahrhunderts etwa treten nun — scheinbar verspätet — Franken und Bayern mit Kirchenbauten ersten Ranges und hoher Originalität hervor. Balthasar Neumann gestaltet in einer Synthese österreichischer, böhmischer und französischer Gedanken seinen Spätbarock und sagt damit „zu der abendländischen Gesamtentwicklung von drei Jahrhunderten ein letztes Wort“ (Hager).

Auch in Bayern haben Anregungen aus Italien und den umliegenden Kunstlandschaften gewirkt, doch scheut man davor zurück, das Wort Synthese zu gebrauchen. Während Neumann tatsächlich weiter- und zu Ende denkt und deshalb bei ihm das Europäische mit Händen zu greifen ist, scheint der Bayer von vornherein etwas Bestimmtes, nur ihm Eigenes gewollt zu haben — man möchte sagen, daß er eine vorgefaßte Meinung vom Kirchenkunstwerk hatte. — Ebenso charakteristisch wie diese Vorstellung ist die Art ihrer Verwirklichung. Weniger darauf bedacht, die Mittel dazu sämtlich selbst zu schaffen, nimmt man in Bayern bedächtig aus den Gestaltungen umliegender Landschaften vereinzelte Gedanken und Motive — soweit sie fähig erscheinen, „bayerisch“ zu werden. Diese Anregungen und Bausteine sind dann kaum mehr als italienisch, böhmisch etc. zu erkennen, sie sind „mit einer deren ursprünglichem Wesen entgegengesetzten Gesinnung“ erfüllt (Zürcher).

Bei näherem Zusehen zeigt sich, daß eine Reihe dieser bayerischen Bauten nicht mehr mit den üblichen zur Betrachtung und Erfassung architektonischer Werke ausgebildeten Methoden zu greifen sind. Die Decken werden anschaulich nicht von der Architektur, sondern von der Malerei gestaltet, die Ostabschlüsse mitunter von Altarbauten. Das Kirchengebäude ist nicht mehr ausschließlich oder vorwiegend ein Fall der Architekturgeschichte, es entsteht im gleichberechtigten integralen Zusammenwirken mehrerer Gattungen.

Danach muß sich die Methode richten. Freskomalerei und Ornament verdienen bei diesen Werken die gleiche Aufmerksamkeit wie die Architektur. Da aber die Gattungen ineinanderwirken, scheint es nicht mit einer mehr additiven Beschreibung getan, ein Versuch muß unternommen werden, das Verhalten der Gattungen auf einen gemeinsamen Nenner zu

bringen. Entsprechend dieser Absicht treten alle Fragen der Zuweisung, der Scheidung von Händen usw. zurück. Für Baugeschichten, Künstlernamen etc. sei auf die entsprechenden, auf gründlichen archivalischen Forschungen basierenden Abschnitte in Norbert Liebs Buch „Barockkirchen zwischen Donau und Alpen“ hingewiesen, beziehungsweise auf die gebräuchlichen Nachschlagewerke. Das Anliegen dieser Arbeit ist es mehr, das Phänomen der Rokoko-Kirche zu erfassen, als ihre Geschichte darzustellen. Die Aufmerksamkeit richtet sich daher vorwiegend auf die führenden Werke. Genetische Fragen werden nur soweit behandelt, wie es für die Erfassung des Phänomens notwendig erscheint.

Die kunstgeschichtliche Bedeutung der Rokoko-Kirche liegt nicht nur im Rang der Denkmäler, sondern auch in ihrer selbständigen Stellung gegenüber allen bis dahin existierenden Gestaltungsmöglichkeiten des Kirchengebäudes. Sie wird dadurch zu einem singulären Ereignis, das eine Sonderleistung des bayerischen Stammes ist.

Die meisten der notwendigen Abbildungen sind bei Lieb und bei Tintelnott (Freskomalerei) zu finden. Deshalb konnte sich der angefügte Abbildungsteil auf wenige dort nicht publizierte, zum Verständnis des Textes jedoch unentbehrlich erscheinende Reproduktionen beschränken.

Die Abhandlung wurde 1957 in einer anderen Fassung von der Philosophischen Fakultät der Ludwig-Maximilians-Universität zu München als Dissertation angenommen.

Dem Bayerischen Staatsministerium für Unterricht und Kultus, das einen Zuschuß zu den Druckkosten gewährte, sei hiermit besonders gedankt. Meinem verehrten Lehrer, Herrn Professor Dr. Hans Sedlmayr, der die Arbeit von Anfang an wohlwollend förderte, schulde ich ganz besonderen Dank. Ebenso danke ich Herrn Professor Dr. Max Spindler für hilfreichen Rat und Aufnahme der Arbeit in die von ihm herausgegebene Reihe der Münchener Historischen Studien.

„Was den prägnanten Rokokocharakter des Gebäudes ausmacht, ist erst die Dekoration. Und zwar nicht allein durch ihre Einzelformen, sondern, was genau beobachtet und erwogen werden muß, durch ihr prinzipielles Verhalten zur Architektur.“

Georg Dehio zur Wieskirche

I

DIE VERSELBSTANDIGUNG DES FRESKOS IM RAUM DER BAROCKEN KIRCHE

Süddeutsche Freskomalerei — Bedeutung, Abgrenzung, Voraussetzungen

Aus drei Gründen ist es unumgänglich, bei einer Betrachtung der süddeutschen Kirchen des achtzehnten Jahrhunderts der Deckenmalerei größte Aufmerksamkeit zu schenken. Der erste Grund ist scheinbar äußerlicher Art: die Häufigkeit dieser Fresken. Seit dem zweiten Jahrzehnt ist nicht ein Bau von Rang zu nennen, in dem nicht der Freskomalerei eine wichtige Rolle zukäme.

Der zweite Grund jedoch ergibt sich aus dem Charakter dieser Rolle. Die Auffassung, daß die Großmalerei „Dekoration“ sei, wird praktisch nicht mehr vertreten. Die Freskomalerei ist in jedem Fall am Zustandekommen des Kirchenraumes wesentlich beteiligt. Sie dekoriert diesen Raum nicht, sondern der vom Fresko illusionierte Raum tritt in Beziehung zum umbauten Raum, beide zusammen erscheinen dem Auge als Kirchenraum. Damit ist jedoch gesagt, daß von einer gewissen Stufe der Entwicklung ab die Betrachtung der einzelnen Gattung Architektur oder Freskomalerei nur mehr etwas über diese Gattung selbst aussagt, aber fast nichts mehr über das Kunstwerk der Kirche als Ganzes, in dem diese Gattungen zu einer höheren Einheit zusammenwirken.

Drittens aber ist die Großmalerei das hauptsächliche Mittel, um die dem Kirchengebäude beigelegten Bedeutungen in nicht zu übersehender und spezifischer Weise sichtbar zu machen.

Im ersten Teil dieser Arbeit soll an einigen Hauptwerken das Verhalten des Freskos zu räumlichen Kategorien untersucht werden. Auf den thematischen Inhalt der Werke wird vorläufig nur soweit eingegangen, wie es diese Absicht erfordert.

Zunächst ist die Auswahl der im folgenden angeführten Werke zu begründen. Wenn von süddeutscher Freskomalerei gesprochen wird, so verstehen wir darunter Werke von Meistern, die direkt oder indirekt mit dem München-Augsburgischen Zentrum in Zusammenhang zu bringen sind. Auch die südwestdeutschen Schulen von Konstanz und Freiburg schließen sich an dieses Zentrum an¹. Der erste Meister von einiger Bedeutung dort, Jakob Stauder, ist von Asams Weingartener Werken abhängig. Der bedeutendste Freskant dieser Landschaft, Franz Joseph Spiegler, hat sich in München ausgebildet². Die Trennung eigener Münchner und Augsburger Schulen ist problematisch, da die bedeutendsten Augsburger Meister mehr

¹ Vgl. vor allem Feulner, Skulptur und Malerei 161, ferner Ginter 13 f. und Tintelnot, Freskomalerei 104.

² Pohl 117.

oder minder direkt von Münchner Künstlern abhängen³. Unter diesen jedoch ist Cosmas Damian Asam der hervorragendste, und mit ihm beginnt eigentlich erst die Großmalerei im eingangs erwähnten Sinn.

Eine Reihe von wichtigen Voraussetzungen für die süddeutsche Freskokunst liegt in Italien. Es genügt hier, wenn wir in der italienischen Entwicklung zwei Linien unterscheiden, wobei Wand- und Deckenmalerei zusammengesehen werden dürfen.

Weniger wichtig ist für uns der Zweig der italienischen Freskomalerei, der den Architekturgrund in einen Freiraum umdeutet, also die reale Architektur öffnet, wobei in dem so gezeigten himmlischen Freiraum Figuren und Wolken erscheinen. Correggio, Lanfranco und Gaulli sind die Hauptvertreter dieser Linie, die in Hinsicht auf die freiräumliche Gegebenheit in Süddeutschland nicht entscheidend umgebildet wird — die Änderungen in Rhythmisierung, Bildung der Figuren und Lichtführung brauchen hier nicht weiter beachtet zu werden.

Die andere Richtung pflegt man gewöhnlich als Illusionismus zu bezeichnen. Diese Art von Freskomalerei stellt Architektur so dar, daß die gemalte eine Verbindung mit der gebauten Architektur eingeht, um die Raumgrenzen zu verwischen. Auch diese Tradition reicht in Italien weit zurück; sie wurde besonders durch Oberitaliener gepflegt. Das erste, entschieden als illusionistisch anzusprechende Hauptwerk ist Mantegnas 1474 vollendete Ausmalung der Camera degli Sposi in Mantua; die Summe aller in dieser Richtung gehender Versuche zog im siebzehnten Jahrhundert *Andrea Pozzo* im Fresko des Langhauses von San Ignazio in Rom⁴. Das in der zweiten Hälfte der achtziger Jahre entstandene Werk baut über der Kirche aus Säulen und Bögen eine wuchtige Architektur auf, die sich ihrerseits zum unendlichen Freiraum nach oben hin öffnet. Im Bild ist diese Scheinarchitektur das Wichtigste, ihr ist alles untergeordnet, sie nimmt den größten Teil der bemalten Fläche ein und bestimmt den Raum der figuralen Bildungen. Diese Scheinarchitektur baut sich nur dann „richtig“, das heißt senkrecht über dem Kirchenschiff auf, wenn der Betrachter genau unter dem Mittelpunkt des Freskos steht. Von diesem Standpunkt aus erscheinen umbauter Kirchenraum und Scheinraum als Einheit. Die Verwischung der Grenzen zwischen gebautem und illusioniertem Raum kommt jedoch nicht nur durch die konsequent durchgeführte Perspektive zustande. Die Illusion wird erst dadurch vollständig, daß das Fresko unmittelbar an die gebaute Architektur anschließt — unmittelbar in zweierlei Hinsicht: einmal, weil die Scheinarchitektur in ihrer Formung auf die Bildung der realen konstruktiv bezogen ist (rechteckiger Grundriß), zweitens jedoch, weil die Architektur des Freskos sich durch keinerlei Rahmung von der gebauten absetzt.

³ Gundersheimer lehnt die Sonderexistenz einer Augsburger Malerschule entschieden ab; vgl. 76.

⁴ Eine säuberliche Scheidung der beiden Richtungen ist natürlich nicht möglich, sie wäre eine Simplifikation. Die ganze Problematik dieses Zweiges der italienischen Kunstgeschichte behandelt der grundlegende Aufsatz von Hans Posse; a. a. O. Dort wird auch hingewiesen auf die Sonderstellungen, die Michelangelo und Cortona einnehmen. Eine zusammenfassende Übersicht bei Tintelnott, Freskomalerei 11 ff.

Sie ist einfach „aufgestockt“. Damit jedoch ist die Malerei in eine andere Gattung, in Architektur, übergeführt. Das Fehlen der Rahmung gibt dem Betrachter keine Möglichkeit, das Fresko als den ästhetisch distanzierten Gegenstand „Bild“ zu erleben. Der gemalte Gegenstand, nämlich die gemalte Architektur, rückt damit in den gleichen Realitätsgrad wie die gebaute Architektur. Die illusionistisch ausgemalte Kirche bleibt somit eine ebensolche qualitativ-homogene Raumeinheit wie eine nicht ausgemalte Kirche, etwa Berninis San Andrea al Quirinale. Diese immer gewährte raumästhetisch-architektonische Einheit ist das wichtigste Merkmal des italienischen Barockraums.

In Italien wurde deshalb die Architekturmalerie, die Quadratura, nicht als eine Disziplin der Malerei, sondern der Architektur betrachtet, da sie ja Architekturen hervorzubringen hatte⁵. Die theoretische und praktische Beschäftigung bedeutender Architekten mit diesen Problemen zeigt das sehr deutlich, etwa Peruzzis Fresko im Obergeschoß der Farnesina, vor allem aber die theoretischen Abhandlungen Serlios, Vignolas und Pozzos. Im zweiten Buch von Serlios *Architettura*, das ausschließlich der Perspektive gewidmet ist, heißt es: „Et però, si come da principio dissi, la prospettiva e molto necessaria a l'architetto, immo il prospettico non farà cosa alcuna senza l'Architettura, ne l'architetto senza prospettiva.“⁶. Für Pozzo ist es dann selbstverständlich, daß der Perspektivmaler gewissermaßen ein Architekt ist: „Pertanto stiano di buon animo quei Pittori, che averanno genio a quest' arte di Prospettiva, imperochè insensibilmente diventeranno buonissimi Architetti: non v'essendo altra differenza fra loro, se non che uno fabrica colle pietre, l'altro colle linee, e con colori“⁷.

Eine Voraussetzung für die Erzielung illusionistischer Wirkungen ist, daß die Form des zu bemalenden Gewölbes „hinter“ dem Fresko anschaulich nicht mehr zur Geltung kommt. Das heißt, daß ein Teil der Real-Architektur durch den Bildgegenstand und Bildraum ersetzt wird. Solang sich die gemalte Architektur in ihrem zu denkenden Grundriß und dem illusionierten Material direkt auf die gebaute bezieht, ist damit für das Auge der architektonische Bestand des Kirchengebäudes nicht angegriffen, sondern im Gegenteil bereichert.

Die Darstellung der Figuren in der Scheinarchitektur bei Pozzo folgt jedoch nicht konsequent dem Prinzip der perspektivischen Untersicht. Ihre Anordnung ist vielmehr zwischen diesem und einer „tafelbildmäßigen“ Stellung gelegen⁸. Die absolute Untersicht kann schon deswegen an den Gestalten nicht gegeben werden, weil damit der Anschauungswert auf ein Minimum reduziert und dadurch auch der Sinn und die Würde der Figuren (Engel und Heilige) durch den Blick „auf die Fußsohlen, unter das Kinn und in die Nasenlöcher“ zerstört würde, wie Jantzen bei ähnlichem Anlaß angemerkt hat⁹.

⁵ Vgl. Posse 131.

⁶ Zitiert nach: *Architettura di Sebastiano Serlio Bolognese, in sei libri divisi*, ed. Venezia 1663, 31.

⁷ Pozzo Andrea, *Perspectiva Pictorum et Architectorum*, 2 Bde., Rom 1693/98. Das Zitat stammt aus dem Text zu Figur 67 des zweiten Bandes.

⁸ Vgl. Geiger 15 ff.

⁹ Jantzen Hans, *Über den gotischen Kirchenraum und andere Aufsätze*, Berlin 1951, 50.

Cosmas Damian Asam war zusammen mit seinem Bruder *Egid Quirin* von 1711 bis 1713 in Rom. Dort studierte er, und mit italienischer Großmalerei setzt sich im folgenden seine Kunst auseinander — die heimischen Traditionen waren zu schwach, um für ihn eine Basis bilden zu können¹⁰. Nach seiner Rückkehr arbeitet Asam vorwiegend in der Oberpfalz; die Werke in Ens Dorf (1714), Amberg (1717) und Michelfeld (1717/18) zeigen noch keinen entscheidenden Durchbruch zu einer räumlichen Verbindung von Fresko- und Kirchenraum. Auch die Ausmalung der Kuppel der Münchener Dreifaltigkeitskirche (1715) bricht im wesentlichen nicht mit der Tradition der italienischen figuralen Kuppelmalerei, wenngleich die Übersetzung in Asams „Handschrift“ nicht zu übersehen ist¹¹. Den ersten Großauftrag erhielt Asam mit der Ausmalung der Klosterkirche in Weingarten. Diese Arbeit bewältigte er in einem einzigen Jahr, 1719.

Das Fresko des mittleren Langhausjoches bietet sich insbesondere für eine Untersuchung des Verhältnisses zu Pozzo und damit zu der Quadratura allgemein an. Eine solche Aussonderung aus der Gesamtfolge der Weingartener Fresken erlaubt die Gesamtanlage der Ausmalung, die nicht auf einen oder zwei Betrachtungspunkte hin angelegt ist. Jedes der Gewölbefresken muß vielmehr für sich gesehen werden.

Mit Pozzo gemeinsam hat Asams Werk die zentralperspektivische Anlage der illusionierten Architektur, berechnet auf die Augenhöhe des Betrachters¹². Scheinbar geht Asam noch über Pozzo hinaus, indem er die Architektur des Kirchenjoches im Fresko wiederholt. Doch eben nur scheinbar, denn die Scheinarchitektur verbindet sich nun nicht mehr so unmittelbar mit der gebauten wie im römischen Werk. Bei Pozzo besteht die gemalte Architektur sozusagen aus der gleichen Materie wie die gebaute, sie setzt diese einfach fort. Die Figuren stehen und sitzen auf ihr oder kommen auf Wolken in den Scheinraum herunter. Diesen Vorgang kehrt Asam um: Er holt die himmlischen Gestalten nicht herunter, sondern er schiebt die Bildarchitektur gewissermaßen in ihre Region hinauf. Dies wird durch zwei Mittel erreicht:

1. Lockerung der Scheinarchitektur von der gebauten der Kirche. Nur die Balkone mit der Balustrade bauen sich unmittelbar über dem Kirchenraum auf. Diese verunklären aber gleichzeitig die Fußpunkte der gemalten Pfeilerarchitektur.
2. Entmaterialisierung der Scheinarchitektur. Die weißliche Substanz der gemalten Pfeiler und Gurte ist unstofflich, sie nähert sich der

¹⁰ Über die römischen Vorbilder vgl. Hanfstaengl 10 ff. — Im bayerischen Raum war keine Großmalerei vorhanden, die Asam hätte entscheidend anregen können, die bescheidenen, an einglassene Tafelbilder erinnernden Werke seines Vaters *Hans Georg Asam* in Benediktbeuren, Tegernsee und Freystadt-Mariahilf können nicht als unmittelbare Vorstufe seiner Kunst angesehen werden. Die Ausmalung der Stiftskirche St. Florian (Oberösterreich) durch Gump und Steidl (1690/95) — beide Münchner Hofmaler — dürfte Asam schwerlich bekannt gewesen sein. Im nächsten heimischen Gesichtskreis Asams wäre nur Trubillis bescheidener illusionistischer Versuch in Lustheim (1689) zu nennen.

¹¹ Datierungen nach Hanfstaengl in Übereinstimmung mit Lieb.

¹² Tintelnot, Freskomalerei Abb. 30 und 31.

Substantialität der Wolken, die von allen Seiten in den Scheinraum hereindringen. Die Anschaulichkeit dieser materialen Differenz gegenüber der gebauten Architektur unterstützen wieder die Balkone, die mit ihrer rötlich-braunen Färbung eher ein trennendes als ein verbindendes Element zwischen den beiden Konsistenzgraden darstellen.

Diese Eigenschaften des Weingartner Freskos zeigen, daß Asam den Illusionismus Pozzos nicht mit seinen sämtlichen Konsequenzen übernimmt. Auch wenn zentralperspektivische Untersicht und Formung der Scheinarchitektur engsten Bezug zur gebauten haben, so bedeuten doch Trennung und Entmaterialisierung der gemalten Architektursphäre eine gewichtige Vorbereitung auf die Eigenexistenz des Freskoraums.

Bald darauf geht Asam auf diesem Weg mit dem Weltenburger Fresko (1721)¹³ einen entschiedenen Schritt weiter. War in Weingarten der Ort, wo die Scheinarchitektur aufstehen mochte, wenn nicht sicht-, so doch vorstellbar, so hat hier die gemalte Architektur keinen Boden mehr¹⁴. Nicht eine einzige Säulenbasis ist sichtbar. Hinzu kommt, daß die Bildung der Scheinarchitektur auf die Form der gebauten Kirchenarchitektur keine Rücksicht mehr nimmt. In Weingarten wiederholt die gemalte Pfeilerarchitektur die Langhausformen; hier aber hat die mit Säulen und Pilastern instrumentierte Nischenarchitektur der Kirche mit der Form der im Fresko illusionierten Architektur nichts mehr zu tun. Die ovale Öffnung, in der das Fresko erscheint, folgt noch dem Grundriß des Kirchenlaienhauses. Gegen dieses ovale Format des Freskos steht jedoch die kreisrunde Form der hier erscheinenden Architektur, die an einen Monopteros erinnert. Dessen Säulen sind nur teilweise sichtbar, die Darstellung fordert nicht zur Ergänzung auf. Damit jedoch hat sich der Charakter des Raumes über der Kirche gewandelt. In Weingarten war die Qualität des von der Scheinarchitektur geschaffenen Raumes noch annähernd der des Kirchenraumes gleich. Deshalb konnte dieses Werk noch mit Pozzo verglichen werden. Figuren und Wolken konnten dort nur durch die Öffnungen der gemalten Architektur passieren. Diese Funktion der illusionistischen Erzeugung architektonischen Raumes besitzt die Weltenburger Freskoarchitektur nicht mehr. Der Monopteros erscheint wie von oben in einen mit Wolken und Figuren erfüllten Freiraum hineingestellt. Der Freiraum bleibt dadurch erhalten, und doch sieht man ihn teilweise in einer Architektur. So entsteht die merkwürdige Zwitterbildung eines architektonischen Freiraumes und einer im Freiraum schwebenden Architektur, Wolken und Figuren scheinen durch die Kuppelschale hindurchzudringen, die Architektur ist in die gold-gelb-braun-violetten Töne des Freskos eingebunden. Dagegen tektonisiert sich der Freiraum: Der Wolkenring um die Kuppellaterne hat eine quasi-architektonische Funktion. Damit wird in der — hier tatsächlichen — Öffnung der Kuppelschale ein architektonischer Gegenstand illusioniert, der den Bezug zur gebauten Architektur in formaler wie auch statischer Hinsicht vermeidet:

¹³ Die bisher unsichere Datierung des Weltenburger Freskos ist nunmehr durch die Auffindung der Signatur auf 1721 fixiert; vgl. Hanfstaengl Erika, Die Brüder Cosmas Damian und Egid Quirin Asam, München Berlin 1955, 16.

¹⁴ Tintelnot, Freskomalerei Abb. 34.

das Oval steht gegen den Kreis, der Monopteros scheint nicht auf der gebauten Kirche aufzustehen, sondern in unbestimmter Weise in einem himmlischen Freiraum zu schweben. Wenn sich so der Raum des Kirchenschiffes und der Scheinraum weitgehend voneinander gelöst haben, so ist ihnen doch noch der Bezug zum Betrachter gemeinsam; die unter-sichtige Zentralperspektive ist auf einen Standpunkt im Zentrum der Kirche berechnet. Damit aber ist erreicht, daß von *einem* Standpunkt aus zwei unter generell verschiedenen Voraussetzungen existierende Architekturen zu erleben sind.

Die sich daraus ergebende Spannung kommt in dem 1720 zwischen Weingarten und Weltenburg entstandenen Hauptfresko in Aldersbach zum Bruch¹⁵. Thema des Werkes ist die Weihnachtvision des Hl. Bernhard. Der Heilige schaut die Heilige Familie in dem (noch näher zu beschreibenden) Stall von Bethlehem. Darüber befindet sich ein himmlischer Freiraum, in dem Gott-Vater und Engel erscheinen. Vom Kirchen-in den Freskoraum leitet eine im Pozzoschen Sinn illusionistische Balustrade über. Sie ist so dargestellt, daß dem Beschauer ein fester Standpunkt unter dem Westende des Freskos diktiert ist¹⁶. Bei der eigentlichen Architekturdarstellung überrascht es nicht, daß keine Fußpunkte der Architekturteile mehr zu sehen sind. Auch der phantastische Aufbau — auf einer Treppenanlage steigen die Hirten von unten nach oben in den Stall — ist nicht das Entscheidende. Neu ist, daß diese ganze Anlage mitsamt allen Gebäuden nicht mehr steht: Die Treppen neigen sich gegen- und auseinander, die den Stall bildenden Architekturen scheinen nach innen zusammenzustürzen. Die einzig mögliche Veränderung des Betrachterstandpunktes nach vorne verstärkt diese Erscheinung nur und zerstört überdies auch noch die architektonische „Richtigkeit“ der Balustrade. Es gibt in der Kirche keinen für den Betrachter erreichbaren Punkt, von dem aus die Freskoarchitektur richtigstehend erscheinen würde. Es wäre jedoch unrichtig anzunehmen, Asam hätte hier die Grundlagen der Tektonik zerstören wollen. Nachdem in Weingarten und Weltenburg Kirchen- und Freskoarchitektur durch Verunklärung der Basis, durch Differenzierung der Materialität und schließlich auch der Form voneinander getrennt wurden, wird hier die letzte Gemeinsamkeit aufgegeben. Diese aber bestand in der Bezugnahme beider Systeme auf eine Basis, nämlich den Boden, auf dem auch der Betrachter steht. Die Aldersbacher Freskoarchitektur ist schon in sich tektonisch, allerdings ohne sich auf die Kirchenarchitektur und den Standpunkt des Betrachters zu beziehen. Der Konvergenzpunkt, in dem das Fresko „stehend“ erscheinen würde — er liegt etwa in der Mitte zwischen Boden und Gewölbe — ist unerreichbar, das Fresko existiert in einer „anderen Welt“. Diese kann zwar erschaut werden, aber sie gehorcht nicht den Gesetzmäßigkeiten, denen der Betrachter mitsamt seinem Umraum unterworfen

¹⁵ Lieb Abb. 42.

¹⁶ Das Neue ist hier nicht die Aufgabe der zentralen Untersicht. Auch in Weingarten zum Beispiel ist das erste und das dritte Langhausfresko auf schräge Untersicht angelegt. Neu ist in Aldersbach vielmehr, daß die Zusammenfassung dreier Joche und die Schrägperspektive den Betrachter nicht *in* die Kirche, sondern gleichsam an ihren Anfang stellen.

ist. Dabei ist das nicht eine Frage des Realitätsgrades, etwa, daß die Freskoarchitektur „nur“ Bild sei. Die Balustrade zeigt, daß sich das Gewölbe der Kirche in einen illusionistisch-realen Raum öffnet. In diesem scheinrealen Raum erscheinen die Architekturen so real wie der Raum selbst. *Damit aber ist die für die barocke Kirche charakteristische Einheit von gebautem Raum und Scheinraum zerstört.*

Die Arbeit Geigers hat gezeigt, daß dies nicht einfach durch ein Verlassen der perspektivischen Konstruktion erreicht wurde, sondern vielmehr dadurch, daß die bisher auf Augenhöhe des Betrachters berechnete Anlage nun durch das perspektivische System der „inklinierten Ebene“ ersetzt wird¹⁷. Vereinfachend kann man sich diese Konstruktion so vorstellen, daß ein auf Augenhöhe berechnetes Fresko aus der horizontalen Anbringung am Gewölbe in eine Schräglage gebracht wird — in unserem Fall also, wenn man das „richtig“-stehende Aldersbacher Deckenfresko am westlichen Ende nach oben geklappt hätte. Im gleichen Grad, wie der horizontale Malgrund zum Betrachter inkliniert wird, entfernt sich auch der Konvergenzpunkt der Architekturperspektive von der Augenhöhe des Betrachters: die Architektur stürzt. Die Rückprojektion dieses Vorganges auf die Malfläche ist die perspektivische Konstruktion der „inklinierten Ebene“.

Geiger stellt im Zusammenhang mit dem Aldersbacher Fresko fest, daß hier der Illusionismus überwunden sei. Das trifft nur dann zu, wenn unter Illusionismus die raumgrenzenverwischende Scheinarchitekturmalerei Pozzoscher Provenienz verstanden wird. Der aufgegebene konstruktive Bezug der Scheinarchitektur zum Aufenthaltsraum des Betrachters oder das völlige Fehlen architektonischer Motive muß noch nicht notwendig die Preisgabe des illusionistischen Prinzips bedeuten. Dieses besteht ja nicht nur in der anschaulich-konstruktiven Verbindung einer realen mit einer gemalten Architektur. Das ist nur ein Spezialfall, freilich derjenige, an dem Illusionismus am sichersten und bequemsten zu konstatieren ist. *Das illusionistische Prinzip ist aber im Grund eine Frage des Realitätsgrades.* In jedem Fall wollen der illusionierte Gegenstand und der illusionierte Raum im gleichen Grad real erlebt werden wie der Seinsraum. Aldersbach zeigt, daß es auch ohne konstruktive Verbindung mit dem Kirchenraum eine sichtbare, diesem gleich reale Sphäre im Fresko geben kann¹⁸.

Die wichtigsten der den Illusionismus bestimmenden Kriterien sollen für unseren Gegenstand, die Deckenmalerei, im Zusammenhang mit den Fragen des Realitätsgrades weiter unten ausführlicher behandelt werden¹⁹.

Die Aufgabe des konstruktiven Zusammenhanges von Kirchen- und Freskoraum unter Beibehaltung gleicher Realität in beiden Sphären eröffnet im Fresko die Möglichkeit zu völlig neuen Motiven gegenständlicher — und damit verbunden — auch thematischer Art. Von einigen dieser Möglichkeiten macht schon das Aldersbacher Werk selbst Gebrauch.

¹⁷ Der Terminus „inklinierte Ebene“ stammt von Geiger; vgl. 53 ff. Dort auch die ganze Problematik der perspektivischen Konstruktion dargelegt.

¹⁸ Auch Geiger stellt fest, daß trotz der „Unstimmigkeiten“ das Auge den „räumlichen Charakter“ nicht in Frage stellt (54).

¹⁹ S. 14 ff.

Der Betrachter hat einen Blick in den Stall *hinein*. Der rückwärtige Abschluß öffnet sich in einem die ganze Breite der Wand einnehmenden Bogen, der ein giebelförmiges Wandstück trägt. Die linke Begrenzung könnte man als Teil eines Tonnengewölbes mit Stichkappen ansprechen, rechts sehen wir ein anscheinend quaderförmiges Gebäude, ebenfalls sich in einem Bogen zur Stallmitte hin öffnend. Durch diese drei Begrenzungen entsteht eine Art Innenraum, auch wenn dieser kein Dach besitzt. Assoziativ wird die innenräumliche Vorstellung vom Thema dieses Bildteils — Geburt Christi im Stall von Bethlehem — unterstützt. Andererseits zeigt jedoch jede dieser Raumbegrenzungen Motive, die nur von außen, vom Freiraum her, gesehen werden können. An der rückwärtigen Wand sitzt links oben ein Häuschen mit Dach, Fenster und Türe. Die linke Begrenzung wird nun so etwas wie ein Viadukt mit kleinem Geländer, über das Pflanzen herunterhängen. Das kubische Haus rechts ist über Eck zu sehen und in ihm steckt zum Teil ein kleineres überdachtes Gebäude. Wir finden also, daß sich die Freskoarchitektur zu den sich ausschließenden Möglichkeiten des innen und außen nicht eindeutig verhält, ja, daß sie beide in sich vereint. Wenn bisher der Betrachter aus dem Kirchenraum hinaus in den illusionistischen Raum des Freskos sah, so erblickte er entweder eine anschließende Architektur oder einen himmlischen Freiraum — unter Umständen beides zusammen. Die Aldersbacher Lösung, zu Häupten des im Kircheninneren stehenden Betrachters Gebäude von außen und auch vegetabilische Gegenstände in illusionistischer Darstellungsweise zu zeigen, die Möglichkeit, einen landschaftlichen Freiraum an der Decke zu illusionieren, ist in der Geschichte der kirchlichen Freskomalerei völlig neu.

Das Aldersbacher Werk schließt die Auseinandersetzung mit der italienischen Quadratura ab. Diese bildete zusammen mit der gebauten Architektur eine Einheit, welche Asam in Bezug auf die räumliche Struktur des Kirchenraumes bewußt verlassen hat. Im Hinblick auf die raumschaffende Funktion der Freskomalerei ist nun Asam das Vorbild für die gesamte süddeutsche Freskokunst. Die Einflüsse Italiens sind jetzt auf Kolorit und Figurenzeichnung beschränkt. Von den bedeutenden einheimisch-süddeutschen Meistern, Matthäus Günther, den beiden Scheffler, Bergmüller, Zimmermann, Spiegler, Wink, geht nun niemand mehr nach dem Süden²⁰.

Die bis zum Beginn des dritten Jahrzehnts entstandenen Werke Asams sind Ausgangspunkt aller folgenden Möglichkeiten des Verhältnisses von Fresko- zu Kirchenraum. Einige Konsequenzen aus dem Aldersbacher Ansatz hat Asam selbst gezogen.

Eine Möglichkeit besteht darin, den Betrachter des Freskos nun entschieden außerhalb, *vor* eine Architektur zu stellen. Asam greift sie in seinem etwa 1734/35 entstandenen Fresko im St.-Maria-Viktoria-Bürger-saal zu Ingolstadt auf²¹. Die Bildarchitektur steht wieder, falls der

²⁰ Die Ausbildung Bergmüllers bei Maratti in Rom ist nicht gesichert. Die Kunst der aus Tirol stammenden beiden Zeiller bleibt trotz Studiums in Italien als Raumkunst unitalienisch; vgl. dazu auch Tintelnot, Freskomalerei 186 ff. Ähnlich ist es mit Johann Zick.

²¹ Hager Abb. 130.

Betrachter seinen Standort am Eingang der Saalkirche nicht verläßt: die „inklinierte Ebene“ der Aldersbacher Anwendung kommt nicht mehr vor; was sie dort zu leisten hatte, die endgültige Trennung von Kirchen- und Scheinraum, ist hier schon Selbstverständlichkeit.

Die Vertauschbarkeit von Innen- und Außenraum führt das Hauptfresko in Osterhofen, 1732, fort²². Die dargestellte Architektur setzt sich aus vier Fronten zu einem rechteckigen Hof zusammen, die Raumform bezeichnet man nach einem Vorschlag Hans Sedlmayrs am treffendsten als „Binnenraum“. Die Westseite des Freskos zeigt aber dann wieder Darstellungen, die gegenständlich nicht in den Hof „passen“, wie etwa der Säulenstumpf, die Pflanzen, das auf dem Rücken liegende Pferd. Darüber hinaus kann der Raum des Freskos nicht mehr von einem Standpunkt her als Einheit erlebt werden. Bei der zentralen Untersicht stürzen alle vier Hofseiten nach innen. Jede Seite muß von einem etwa in der Mitte unter dem gegenüberliegenden „Rahmen“-Stück befindlichen Standpunkt betrachtet werden²³. Von diesen vier fast gleichwertigen Betrachtungsstandpunkten aus zerlegt sich für das Auge die rechteckige Hofarchitektur in Einzelfronten.

Die von nun an entstehenden Fresken süddeutscher Meister bringen in der Darstellung von Architekturen nur noch Kompilationen und Ausweitungen der von Asam geschaffenen Typen, etwas Neues, das den Charakter des Freskoraumes *generell* umdeuten würde, entsteht nicht mehr.

So verwendet z. B. das so kompliziert erscheinende Fresko Bergmüllers im Langhaus von Diessen, 1736, zwei Asamsche Schemen miteinander²⁴. Die Schmalseiten verwenden das Ingolstädter System doppelt: Gebäude werden von außen schräg auf Augenhöhe des Betrachters unter die jeweils gegenüberliegende Schmalseite projiziert. Die Längsseiten dagegen sind in zentraler Untersicht „richtig“ zu sehen — Asams Schema in Weingarten²⁵.

Geigers wiederholte Beobachtung, daß die süddeutschen Meister die strenge perspektivische Konstruktion (etwa Pozzos) zu einer freieren perspektivischen Gestaltung lockern — gewissermaßen aus dem Handgelenk — ist die Bestätigung dafür, daß eine konstruktive Verbindung von Kirchen- zu Freskoraum gar nicht mehr beabsichtigt ist.

Die letzte und äußerste Konsequenz aus dem Ansatz Asams hat *Johann Baptist Zimmermann* gezogen. Das 1730 über dem Gemeinderaum in Steinhäusen entstandene Fresko zeigt zum erstenmal in der Geschichte der Kunst einen *landschaftlichen* Freiraum (der in einen Himmelsraum übergeht) an der größten zusammenhängenden Gewölbefläche einer Kirchendecke, so daß sich der gebaute Seinsraum mit den Mitteln des Illusionismus nach oben in eine Landschaft fortsetzt²⁶. Die Ausdehnung und die

²² Lieb Abb. 46.

²³ Mit dieser Perspektivkonstruktion auf vier im rechten Winkel zueinander stehende Betrachtungsstandpunkte geht Asam jedoch sehr subtil auf die Anlage von Fischers Architektur ein; vgl. weiter unten S. 75 ff.

²⁴ Tintelnott, Freskomalerei Abb. 60.

²⁵ Zum Diessener Fresko vgl. Geiger 69 ff. Die in den Ecken durch das Zusammenstoßen der Systeme sich ergebenden Härten sind durch die gekurvte Form der dort stehenden Architekturteile mit Voluten gemildert.

²⁶ Tintelnott, Freskomalerei Abb. 72.

Anlage des Freskos läßt die architektonische Form des Gewölbes nicht zur Erscheinung kommen: es kann nicht als Dekoration aufgefaßt werden. Für den Betrachter ist über dem Kirchenraum tatsächlich Landschaft. Die große Ausdehnung des Freskos im Verhältnis zum Kirchenraum, der hohe künstlerische Rang des Werkes und die Selbstverständlichkeit, mit der das „Unmögliche“ vorgetragen wird, machen Steinhausen zur ersten eigentlichen Rokoko-Kirche. Bei dieser stilgeschichtlichen Feststellung stützen wir uns auf den von Hans Sedlmayr gelieferten Ansatz, daß die Gestaltung aus Gegensätzen, die ohne Entscheidung oder gar Synthese nebeneinander belassen werden, das Kriterium schlechthin für das Rokoko sei²⁷. In Steinhausen ist der Gegensatz zum Äußersten gediehen: Zwei völlig verschiedene Raumqualitäten — Kirchenraum und Landschaft — sind bei gleicher Realität „unmöglich“ zueinander (nämlich übereinander) placiert. Das heißt: Man kann den Stil Rokoko gar nicht im Hinblick auf eine Qualität konstatieren. In unserem Fall kann der Stil weder bei der isolierten Betrachtung des Architekturbestandes noch bei der des Deckenfreskos festgestellt werden; er resultiert aus der Verhaltensweise der Gattungen zueinander.

Der barocke Einheitsraum ist damit endgültig überwunden, alle Folgerungen des Asamschen Werkes bis zum Beginn des dritten Jahrzehnts sind gezogen worden. Die illusionistische Zone über der Kirche ist nun von jeglicher Bindung an eine bestimmte räumliche Qualität frei; alle Raumtypen können nun vorkommen, und sie kommen in der süddeutschen kirchlichen Deckenmalerei tatsächlich vor: architektonischer Innenraum, „Binnenraum“, Architekturen, in die man von außen hineinsieht, Teile von Innen- oder Außenarchitekturen, landschaftlicher Freiraum und Himmelsraum. Dabei erscheinen im Fresko diese Raumarten nicht nur rein, sondern auch in verschiedenartigen Mischungen²⁸. Es stehen sich miteinander also nicht nur architektonischer Kirchenraum und Scheinraum als zwei Räume verschiedener Art gegenüber, oft ist auch der Freskoraum für sich keine anschaulich erlebbare räumliche Einheit mehr (vgl. Osterhofen).

Die nun errungene räumlich-konstruktive Unverbindlichkeit des Freskos gegenüber dem architektonischen Kirchenraum schafft der Deckenmalerei auch im Hinblick auf die *farbige* Gestaltung neue Möglichkeiten. Schon Asams Palette hellt sich gegen Ende seines Schaffens auf²⁹. Bei der generellen Charakterisierung des Rokoko-Freskos spricht Feulner davon, daß sich der „neue Geschmack“ ostentativ in der Aufhellung der Farbe ausspreche³⁰. Durch diese Aufhellung wird der Eindruck, daß der Kirchenraum geöffnet sei, wesentlich unterstützt. Als ein spezifisches Element der Kunst Zimmermanns wurde schon immer sein ausgeprägter Kolorismus angesehen³¹. Die Entwicklung der Farbigkeit „über“ der Kirche

²⁷ Sedlmayr, Barockarchitektur 29.

²⁸ So etwa in Holzers Fresko in Partenkirchen (1736). Tintelnot, Freskomalerei Abb. 88.

²⁹ Vgl. Hanfstaengl 26.

³⁰ Feulner, Skulptur und Malerei 170.

³¹ Röhlig 71 und 74. Auch Tintelnot spricht von „feinsinnig abstufendem Kolorismus“ (Tintelnot, Freskomalerei 124).

war allerdings erst möglich, nachdem Asam den Freskanten von der Tätigkeit eines Quasi-Architekten befreit hatte. Obwohl Zimmermann (geb. 1680) sechs Jahre älter als Asam war (geb. 1686), mußte seine Kunst bis 1730 provinziell bleiben; sie hatte vorher keine Möglichkeit, keinen „Ort“ zur Entfaltung. Jetzt erst, nach Asams Leistung, können die in den zwanziger Jahren durch Amigoni vermittelten Einflüsse der Venezianer wirksam werden, jetzt erst ist ein Rückgriff auf holländische Landschaftler möglich³².

Die Parallele der scena per angolo

Die Entwicklung der hochbarocken Bühnenkunst zur „scena per angolo“ verläuft so gleichzeitig mit derjenigen der süddeutschen Freskokunst, die Tendenzen — nämlich die Auflösung der Erlebniseinheit des Bühnenbeziehungsweise des Kirchenraumes — erscheinen so verwandt, daß man kaum nur von einer „Wachstumsparallele“ sprechen können wird.

Das hochbarocke Theater stellte eine sowohl ideelle wie auch ästhetische Einheit dar³³. „Dieser dem Raum innewohnenden Einheit entspricht auch die Möglichkeit, daß der Zuschauerraum in den Bühnenraum eindringt, so daß sich eine Verzahnung der beiden Realitätsbereiche und eine Grenzverwischung ergibt“³⁴. Daraus kann es sich ergeben, daß der Zuschauer ideell zum Mitspieler wird, und tatsächlich kann sich das Geschehen des Stückes teilweise im Zuschauerraum abspielen³⁵. Diese Einheit wird dadurch anschaulich, daß sich die Architektur und die Dekoration sowohl der Bühne selbst (Bühnenportal) wie auch des Bühnenbilds konstruktiv auf die Architektur und die Dekoration des Zuschauerraumes beziehen. Dieser Bezug besteht in jedem Fall in der zentralperspektivischen Anlage des Bühnenbildes und meist auch in der Erfindung von Übergangslösungen (Proscenium).

München war neben Wien und Dresden ein Zentrum barocker Theaterkunst diesseits der Alpen. Hier inszenierte seit 1657 Santurini, später die Brüder Mauro³⁶. Die erhaltenen Stiche Wenings der Oper „Servio Tullio“, die im Januar 1686 im Münchener Operntheater aufgeführt wurde, zeigen, daß sich der Zuschauer in einem aus Bühnen- und Zuschauerraum gebildeten Einheitsraum befand³⁷. Beide Räume bildeten die Einheit des Theaterraumes. (Analog dazu bilden erst gebauter und Scheinraum zusammen den Kirchenraum von S. Ignazio in Rom). Diese Einheit des Theaterraumes wird im zweiten Jahrzehnt des achtzehnten Jahrhunderts durch die Erfindung und Anwendung des *vedere la scena per angolo* aufgegeben. Das über Eck gestellte Bühnenbild ist nun nicht mehr zentralperspektivisch auf den Betrachter bezogen, sondern auf seitliche, außerhalb des Gesichtsfeldes liegende Fluchtpunkte hin³⁸. „Die

³² Vgl. Röhlig 73 f. und 93.

³³ Diese Einheit beschreibt und deutet die Studie von Alewyn, *Der Geist des Barocktheaters*; a. a. O.

³⁴ Frey, *Zuschauer* 189.

³⁵ Frey Tafel 17.

³⁶ Vgl. Tintelnot, *Barocktheater* 59 ff.

³⁷ Tintelnot, *Barocktheater* Abb. 33.

³⁸ Tintelnot, *Barocktheater* Abb. 50.

Folge ist, daß die eindeutige, klar überschaubare räumliche Beziehung des Bühnenraumes zum Zuschauerraum aufgegeben wird. Zwei verschieden orientierte Raumsysteme verschneiden sich im Bühnenportal. Der Zuschauer blickt in eine andere Welt . . .³⁹. Dies trifft genauso zu, wenn die eine (ursprüngliche) Tiefenachse der Bühne beibehalten wird, dabei aber eine Verrückung oder Drehung zur Längsachse des Zuschauerraumes erhält. Von dieser Möglichkeit und der genauso neuen und wichtigen, nur Ausschnitte von Architekturen auf der Bühne zu zeigen, macht vor allem *Juvara* Gebrauch⁴⁰. Bei diesen Neuerungen bleibt jedoch zunächst das Logisch-Architektonische des Bühnenraumes erhalten — *Juvara* zeichnet mitunter die Bühnengrundrisse auf seine Entwürfe. „Die Grundrißskizzen auf seinen Blättern zeigen, wie er bei der Gestaltung zunächst immer von der räumlich-architektonischen Grundidee und nicht vom rein Bildmäßigen ausgeht“⁴¹. Darüber hinaus kommt *Juvara* auch noch zu Szenen, in denen er dem Zuschauer — genau so distanziert — „zufällige“ landschaftliche Ausschnitte zeigt.

Jene Feststellung Tintelnots macht klar, daß der Bühnenraum der *scena per angolo* ein in sich geordnetes Raumsystem darstellt und als solches und nicht „bildmäßig“ vom Zuschauerraum her erlebt wird. Frey stellt dann ausdrücklich fest: „Gehört der Bühnenraum auch einem anderen Raumsystem an, so ist er doch von gleicher Art und gleicher Strukturierung wie der Zuschauerraum“⁴². Das heißt, es stehen sich nicht verschiedene Realitätsgrade in Bühnen- und Zuschauerraum gegenüber, sondern zwei „Welten“ verschiedenen Charakters bei gleicher „Wahrhaftigkeit“.

Diese, die *scena per angolo* betreffenden Bemerkungen jedoch ließen sich fast wörtlich auf das Verhältnis von Kirchen- zu Freskoraum in Aldersbach transponieren. Tatsächlich hielt sich Asam in der entscheidenden Zeit in Rom auf (1711–1713). Das Werk Ferdinando Galli-Bibienas „*L'Architettura civile . . .*“ etc., worin er die neue Art der Bühnengestaltung bekannt machte, erschien 1711. *Juvara* inszenierte von 1702 bis 1714 in Rom im Theater des Kardinals Ottoboni im Palazzo della Cancelleria. Seit 1706 war *Juvara* Mitglied der Accademia di S. Luca, in deren Malklasse Asam studierte⁴³.

Daß Asam diese die Struktur des Theaters wesentlich umgestaltenden Vorgänge bemerkte, erscheint durch die Beobachtungen an der perspektivischen Gestaltung seiner Fresken so gut wie sicher. Im übrigen zeigt sein Oeuvre auch im Formenschatz konkrete Entlehnungen aus der Bühnenkunst⁴⁴. Damit ist die Originalität, ja das Genie Asams keineswegs durch eine Abhängigkeit relativiert oder abgeschwächt. In der Kategorie des Theaters ist die Möglichkeit zur Erzeugung einer räumlichen Distanzierung immer vorhanden, ja sie kann aus irgendeiner Absicht heraus zur Forderung werden — dies liegt im Begriff und Wesen des Theaters. Der

³⁹ Frey, Zuschauer 191.

⁴⁰ Tintelnot, Barocktheater Abb. 55 bis 64.

⁴¹ Tintelnot, Barocktheater 82.

⁴² Frey, Zuschauer 192.

⁴³ Vgl. Tintelnot, Barocktheater 74 und 79 ff.

⁴⁴ Vgl. Tintelnot, Barocktheater 293.

homogene Raum des barocken Kirchengebäudes jedoch wurde in Italien trotz aller Verzahnung, Verkettung und Verschneidung von Partialräumen (Guarini) in seiner Substanz durch keine Gattung angegriffen, da nie Räume generell anderer Qualität in diesem Kirchengebäude an „unmöglicher“ Stelle zu erleben sind. Dieses Umdenken des Barockraumes im zweiten Jahrzehnt des achtzehnten Jahrhunderts ist allein Asams Leistung. *Asam wird damit zum wichtigsten Wegbereiter für die Rokoko-Kirche, die sich als ein im wesentlichen bayerisches Phänomen erweisen wird.*

Realitätsgrad, Illusion und Rahmung

Es erscheint notwendig, die gegenseitigen Bedingtheiten von Illusion und Rahmung, sowie den daraus resultierenden Grad jeweiliger ästhetischer Realität im Zusammenhang zu betrachten.

Wir wollen dazu möglichst charakteristische Beispiele wählen. Für den in räumlicher Hinsicht *homogenen* Raum soll S. Ignazio in Rom, für den *heterogenen* Raum Steinhausen als typisches Beispiel gewählt werden. Für Tafelbild können wir uns jede beliebige Möglichkeit von Galeriebild innerhalb des sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts vorstellen.

Vorauszuschicken ist eine Bemerkung über die „Wirklichkeit“ der Architektur⁴⁵. Diese Wirklichkeit setzt sich von den anderen Gattungen der bildenden Kunst dadurch ab, daß sich der Betrachter von ihr nicht ästhetisch distanzieren kann. Weil das Material der Architektur gleichermaßen positive und ästhetische Realität ist, wird der Betrachter in diesen der Architektur eigenen synthetischen Realitätsgrad mit hineingenommen. (Dies gilt in der Regel auch für die Betrachtung von außen, z. B. einer Fassade). Dieses gleichzeitige Vorhandensein von positiver und ästhetischer Realität entspricht der Eigenschaft der Architektur, daß sie sowohl „Gebrauchsgegenstand“ wie auch Kunstwerk sein kann. Von Pozzos gemalter Architektur haben wir schon festgestellt, daß sie nicht als Malerei zu erleben ist, sondern daß sie Architektur sein will und erscheinungsmäßig auch ist, weshalb der Scheinarchitektur die gleiche Realität wie der gebauten zukommt. Das Wesentliche des Illusionismus besteht nun darin, daß *alles* Illusionierte scheinbar in den Realitätsgrad des gebauten architektonischen Raumes überführt wird. Niemand wird behaupten, daß in Pozzos Fresko die Engel und Heiligen auf den Wolken gar nicht oder weniger illusionistisch als die Architektur seien. Diese unarchitektonischen Gegenstände erscheinen genau so anwesend wie die gebaute Architektur des Kirchenraumes, nämlich in der Mischung von real-ästhetischer Gegenwart. Die Voraussetzung für diese Gegenwart ist der Umstand, daß es kein Mittel gibt, die Illusion sinnlich erfaßbar aufzulösen, daß man nicht „desillusioniert“ werden, daß man den „Schwindel“ nicht entlarven kann. Dies ist bei unserem Gegenstand gewöhnlich dadurch gegeben, daß es sich um *Deckenmalerei* handelt, der Betrachter also wegen der für ihn nicht überbrückbaren räumlichen Entfernung keine Kontrollmöglichkeit über die tastbare Realität der illusionierten Gegenstände besitzt. Er muß annehmen,

⁴⁵ In einigen Gedanken folgen wir hier der Studie Wesensbestimmung der Architektur von Frey, a. a. O.

daß diese Gegenstände genau so real sind wie das Gesims der Kirche, das er ja auch nicht betasten kann. Die scheinbare Überführung alles abgebildeten in die real-ästhetische Wirklichkeitsmischung des architektonischen Raumes, mit dem der Betrachter in Einklang steht — das macht den Illusionismus aus. Noch einmal soll wiederholt werden, daß es ein Spezialfall ist, wenn im illusionierten Bezirk nicht nur die Realität, sondern auch die Qualität der positiven Architektur erscheint (Pozzo). Obwohl gewöhnlich nur diese Art von Malerei als Illusionismus bezeichnet wird, muß betont werden, *daß auch nichtarchitektonische Motive als illusionistisch gelten müssen, sofern sie den der Architektur eigenen Realitätsgrad beanspruchen* — auch wenn dadurch die homogene Raumqualität aufgelöst wird (Steinhausen).

Es erhebt sich nun die Frage, wodurch dieser Anspruch erhoben wird und wie er sich anschaulich macht. Es gelten für die Deckenmalerei drei Kriterien⁴⁶:

1. Mehr oder minder starke Rücksichtnahme auf den „optischen Zugang“ des Betrachters, das heißt, eine Perspektivkonstruktion, die den gebauten Raum scheinbar fortsetzt oder öffnet (dies gilt auch für Illusion bei seitlicher Scheinöffnung). Bei der Malerei an der Decke macht sich eine solche Konstruktion als *Untersicht* anschaulich.
2. Art der *Rahmung* beziehungsweise Nicht-Rahmung.
3. *Flächenverhältnis zum positiven Freskoträger* (Gewölbe).

Für eine illusionistische Wirkung müssen wenigstens zwei der angeführten Kriterien gegeben sein, wobei das erste — Untersicht — immer erforderlich ist. Die Untersicht allein garantiert noch keine völlig illusionistische Wirkung, da Malereien trotz Anbringung an der Decke und untersichtiger Anlage auf Grund ihrer Rahmung und des Verhältnisses zur Gewölbeform als Tafelbilder wirken können. — Für die Art, wie sich der Illusionsraum zum Umraum des Betrachters verhält, ist ferner der *Maßstab* der Perspektivkonstruktion wichtig. Da es gewöhnlich darum geht, den umbauten Kirchenraum fortzusetzen, führt zumindest die *Randzone* des Freskos annähernd den Maßstab der perspektivischen Verkürzung fort, der in Augenhöhe für die gebauten oberen Architekturteile (Gebälk, Stichkappen etc.) bestimmend ist. (Setzte das Fresko gleich am Rand n wesentlich kleinerem Maßstab an, so erschiene das Fresko nicht als *Öffnung und Fortsetzung* des Kirchenraumes, sondern nur als *Öffnung* zu einem Raum, in dem sich die Gegenstände weit entfernt über der Kirche befänden.)

Der zweite Punkt muß etwas ausführlicher behandelt werden. Es handelt sich beim Rahmenproblem um die Trennung der Kategorien *Tafelbild* und *illusionistisches Bild*. Die Teilnahme, die wir der Wirklichkeit des im Tafelbild Dargestellten entgegenbringen, kann ebenso intensiv sein wie die von der illusionistischen Darstellung ausgelöste, doch ist sie von generell anderer Art. Man kann mit den Augen in einer Landschaft spazieren gehen, man kann körperliche und seelische Empfindungen

⁴⁶ Vgl. bei Hanfstaengl den Abschnitt Die Bedeutung des Rahmens für die Illusionistische Malerei (16 ff.), mit dem wir in manchem übereinstimmen.

dargestellter Menschen nachfühlen, man kann von der Kraft einer porträtierten Persönlichkeit beeindruckt sein, doch man kann das auch bei äußerstem Realismus der Darstellung nicht mit Realität verwechseln. Der Tatsinn könnte sofort einen Realitätsanspruch als unbegründet entlarven. Allein, dieser Anspruch wird gar nicht erhoben und zwar deshalb nicht, weil sich das Tafelbild mittels des Rahmens aus der Realitäts-sphäre des Betrachters ausgrenzt. Dadurch ist einerseits die ästhetische Distanzierung vollzogen, zum andern das Bild nicht nur als Gegenstand, sondern auch als Bedeutung erschaffen. Das Bild übersteigt die Realität des Betrachters, es ist schon Interpretation des Dargestellten. Der Sprachgebrauch ist bezeichnend: Man kann sich von einer Sache ein Bild machen, wenn man eine Einsicht in einen Sachverhalt hat.

Der Rahmen also ist ein wesentliches Kriterium für die ästhetische Distanzierung und für die ideale Realität des Bildes. Diese Idealität ist noch durch die gebräuchlichen Formen des Rahmens gesteigert: Quadrat, Rechteck, Kreis, Oval, sowie einfache Verbindungen dieser „idealen“ Figuren, welche das Bild zu gewissen Grundgesetzen in Beziehung setzen⁴⁷. Auch die häufige Verwendung des Goldes im Rahmen trägt zur bedeutungsmäßigen Überhöhung des Bildes bei.

Im folgenden sollen die Möglichkeiten der Rahmung von süddeutschen Deckenmalereien der ersten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts an einigen Hauptbeispielen angedeutet werden. Sowohl Asam wie auch Zimmermann beginnen mit Fresken, die nach der Größe und nach der Art ihrer Rahmung als in das Gewölbe eingelassene Tafelbilder zu betrachten sind⁴⁸. Dabei kommt der mehrfachen Stuckleiste die doppelte Funktion zu, Abschluß des Stucksystems gegen das Bild zu sein, wie auch Rahmen für eben dieses Bild. Die Grundfläche des Gewölbes wie auch das Bild erscheinen in derselben Ebene. *Das Bild wirkt dadurch appliziert, daß hinter ihm noch Gewölbe vorstellbar ist.* Von hier aus wurden verschiedene Wege eingeschlagen, das Bild zur Illusion zu machen und alle sind mit einer Vergrößerung der Malfläche verbunden.

1. Die Doppelfunktion des Rahmens wird zu einer einfachen reduziert: er ist nur noch Abschluß der Architektur, das Bild erscheint „dahinter“, hat selbst keinen Rahmen. Diese Möglichkeit wird verwirklicht, indem man bei Kuppeln das Gesims oder die Leiste vorkragen läßt und dadurch den Malgrund mehr oder minder hohl legt: München — Dreifaltigkeitskirche, Weingarten-Vierungskuppel, Diessen-Chorkuppel, Berg am Laim-Hauptraum. Extremfälle sind in Weltenburg und im Langbau der Asamkirche in München⁴⁹.

2. Der Rahmen wird in seiner Doppelfunktion beibehalten, seine Form jedoch so kompliziert, daß der Gegenstand „Tafelbild“ nicht mehr zur Anschauung kommt (vgl. die obigen Bemerkungen zur Rahmenform). Man führt Kurven verschiedenen Grades gegenläufig aufeinander zu: Mün-

⁴⁷ Vgl. dazu die beiden ersten Kapitel in Hetzers Buch „Tizian“; a. a. O.

⁴⁸ Hanfstaengl Tafeln 1 bis 3.

⁴⁹ Allerdings läßt die Art der figuralen Kuppelausmalung mitunter noch die Form „Kuppel“ erleben. Doch trifft dies für Flachkuppeln selten zu, und es spielt für uns erst am Ende des Rokoko eine Rolle, wenn auch wieder eine dunklere Farbgebung den Eindruck der Öffnung abschwächt.

chen-St. Anna am Lehel, Regensburg-St. Emmeram, Aldersbach. In diesen Kurvenrahmen werden mitunter noch gerade Stücke eingesetzt: Osterhofen⁵⁰.

3. Ein an sich vorhandener Rahmen löst sich in seiner Rahmungseigenschaft dadurch auf, daß er zur Basis einer im Fresko erscheinenden Architektur umgedeutet wird: Weingarten-Mitteljoch und Chorkuppel, Aldersbach.

4. Ein Rahmen hört auf, als solcher zu existieren, *wenn er nicht mehr schließt*, wenn er kein Kontinuum mehr ist, wenn er unterbrochen wird. Die Unterbrechung kommt durch stellvertretende Einschiebung des Ornaments zustande. Ein originelles Beispiel dafür finden wir bei Zimmermann (ca. 1724) in der Bibliothek des Klosters Benediktbeuren. Das Extrem dieser Möglichkeit vor dem Auftreten der Rocaille erscheint bei Asam (zusammen mit dem Stukkator J. Appiani) im östlichen Langhausjoch von Fürstenfeld⁵¹. Das Alternieren von Ornament mit kurzen unregelmäßigen Rahmenstücken wird der bevorzugte Fresko-„Abschluß“ des hohen Rokoko — mehr darüber im Zusammenhang mit der Rocaille.

All diese Rahmungsmöglichkeiten haben — zusammen mit der Untersicht — die Tendenz gemeinsam, die ästhetische Distanz zu überwinden, die der Rahmen eines Tafelbildes bewirkt.

Unser drittes Kriterium betrifft das Verhältnis von sichtbarer Gewölbe- zu Malfläche. Es geht dabei um die Frage, ob das Fresko als applizierte Dekoration angesprochen werden kann. Es liegt im Wesen der Dekoration, daß sie sich immer auf einen Gegenstand beziehen muß, daß sie *etwas* dekoriert, eine Fassade, eine Wand, ein Gewölbe, ein Möbel etc. Damit man überhaupt Dekoration konstatieren kann, muß der Dekorationsträger genauso erlebbar (jedoch nicht unbedingt sichtbar) sein wie die Dekoration selbst. — Wir erwähnten schon, daß sich seit dem zweiten Jahrzehnt des achtzehnten Jahrhunderts die Malfläche der Deckenfresken zusehends ausdehnt⁵². Da die Anbringung der Fresken natürlich das Gewölbe an der bemalten Stelle als solches unkenntlich macht, darüber hinaus aber die Anlage der Fresken die Form und überhaupt das Vorhandensein des Gewölbes auch in anderer Weise nicht erleben läßt, wird der obere *architektonische* Raumabschluß in seinem Bestand angegriffen. Wenn nun ein gewisses Flächenübergewicht des Freskos gegen das Gewölbe erreicht ist, so gibt es keine optisch erlebbare konstruktive Relation zwischen Gewölbe und Fresko mehr. Man kann sich dann „hinter“ dem Fresko keinen Träger der „Dekoration“ mehr vorstellen, *Bildraum und Bildgegenstand haben das Gewölbe ersetzt*. Es ist als architektonische Form nun nicht mehr erlebbar⁵³. Das früheste ausgeprägte Beispiel dafür ist Asams Ausmalung von St. Anna am Lehel

⁵⁰ Abbildungen jeweils bei Hanfstaengl.

⁵¹ Lieb Abb. 16.

⁵² Die Voraussetzung dazu war eine weit zurückreichende Tendenz zur Vereinfachung des Gewölbes — auch ohne Fresko. Die Geschichte dieser Entwicklung ist der Gegenstand der Arbeit von Guldan; a. a. O.

⁵³ Untersuchungen über Gewölbekonstruktionen und -aufhängungen sind dann für die Erlebnismöglichkeit des Kunstwerks völlig irrelevant. Sie haben den gleichen Wert für die Kirche als *Kunstwerk* wie etwa die Untersuchung eines Theatermaschinenraumes für den künstlerischen Wert eines Dramas.

in München 1729, dann Zimmermanns großes Fresko in Steinhausen 1730.

Es läßt sich also zeigen, daß in allen großen Kirchenfresken (die kleineren über Emporen etc. können hier außer acht gelassen werden) vom zweiten Jahrzehnt des achtzehnten Jahrhunderts an eine illusionistische Wirkung angestrebt wird. Bei diesen Werken kann deshalb von Dekoration in der Regel nicht die Rede sein.

Daß auch die Zeitgenossen das Fresko als realen Raum sahen, zeigt uns eine Predigt des Jesuiten Ignatius Bonschab, die am 30. August 1758 im Stift Baumburg gehalten wurde. Er beschreibt die 1756/57 geschaffenen Deckenfresken F. A. Schefflers, die Taten des Hl. Augustinus darstellen, folgendermaßen: „eine weite und hohe Schau-Bühne ist für diese (Taten) erwählet worden“. „das gantze Gewölb dieses Tempels hat seine Länge und Weite geben müssen . . .“ und weiter: „In dreyen Acten, oder Haupt-Oeffnungen [!] ist alles begriffen“. Diese Sätze schließen die Möglichkeit aus, das Fresko als Applik oder nur als farbig-ästhetischen Bestandteil der Kirche zu sehen. Es ist eine real erscheinende „Oeffnung“, auch wenn darin etwas an der Decke Unvorstellbares erscheint: „Die erste Oeffnung stellet vor einen herrlichen Garten“⁵⁴. Die Dissonanz, die sich aus der Placierung heterogener Raumqualitäten zueinander innerhalb der Kirche ergibt, wurde also als ganz selbstverständlich angesehen. Die Wortwahl des Predigers rechtfertigt darüber hinaus auch unsere Bezugnahme auf das Theater.

Die Spannung zwischen dem von der Architektur gebildeten Kirchenraum und dem vom Fresko illusionierten Bereich bildet die Voraussetzung für die künstlerische Struktur der Rokoko-Kirche.

⁵⁴ Predigten Baumburg 20 f.

II

CHARAKTER UND SCHICHTUNG DER BEDEUTUNGEN DER ROKOKO-KIRCHE

Charakter der Quellen

Die Vermutung liegt nahe, daß der durchgreifende Wandel von einer homogenen zu einer diskrepanten Raumstruktur des Kirchengebäudes nicht nur ein ästhetisches Phänomen, eine Raffinesse ist, sondern daß dieser Vorgang Entsprechungen im Bedeutungsgehalt des Kirchengebäudes hat.

Als Quellen, aus denen die im achtzehnten Jahrhundert dem süddeutschen Kirchengebäude beigelegten Bedeutungen zurückgewonnen werden konnten, boten sich die in großer Zahl erhaltenen Kirchweih- und Jubelpredigten an. Auf die Relevanz dieser Quellen für die Bedeutung des Kirchengebäudes wies im Zusammenhang mit der Kathedrale bereits Hans Sedlmayr hin: „Und überdies haben — was für die verschiedenen Epochen des christlichen Kults noch im einzelnen zu belegen wäre — homiletische Erklärungen immer wieder dafür gesorgt, daß diese Bedeutung des Kirchengebäudes in den Gläubigen lebendig bleibe“¹.

Die meisten süddeutschen Stifte und Klöster begingen im Verlauf des achtzehnten Jahrhunderts irgendeine „Solemnität“. Der Anlaß war entweder die Grundsteinlegung oder Einweihung einer Kirche oder auch die Konsekration nach einem Umbau. Besonders feierlich wurden jedoch die Säkularfeiern begangen, denen entweder ein Gründungs- oder Neugründungsdatum zugrunde lag. In der Regel wurde das Jubiläum eine Oktav lang gefeiert, im Anschluß an die Schriftstelle 2. Chron. 7, 8: „So beging Salomo das Fest (der Tempelweihe) zu jener Zeit sieben Tage. . .“ Täglich fand ein Pontifikalamt mit Predigt, nachmittags eine feierliche Vesper statt. Die Festprediger kamen meist aus den Klöstern, Stiften und Pfarreien, denen man besonders verbunden war (durch Filiation, Kongregation etc.), aber auch Angehörige anderer Orden bestiegen die Kanzel. So predigten in dem Benediktinerkloster Oberaltaich während der Festoktav drei Benediktiner, zwei Prämonstratenser, ein Zisterzienser, ein Augustiner-Chorherr und ein Weltpriester. Die Schlußpredigt wurde immer von einem Angehörigen des jubelnden Konvents gehalten. Die meist ziemlich langen Ansprachen wurden zusammen mit kurzen Berichten über den Verlauf der Feierlichkeiten in Druck gegeben, so daß viele dieser Quellen erhalten sind (Verzeichnis der durchgesehenen Predigten).

Die Belesenheit der Prediger grenzt ans Unglaubliche, und diese Pre-

¹ Sedlmayr, Kathedrale 106.

digten sind wahre Kompendien des damaligen Bildungsstoffes: Altes und Neues Testament, die gesamte griechische und lateinische Patristik, Aristoteles und Virgil, Plotin und Ovid, Augustinus, Seneca, dann Otto von Freising, der Hl. Bernhard, Bonaventura und Thomas von Aquin werden zitiert, die Emblemata des Alciat und der Mundus symbolicus des Picinelli, Historiographen und Bibelkommentatoren aller Zeiten, antike Mythologie und Heiligenlegenden werden aufgeboten, sogar die sieben Weltwunder wie astronomische und andere naturwissenschaftliche Werke müssen die Argumentation der Vortragenden stützen.

Diese Vorträge sind sozusagen mit allen hermeneutisch-homiletisch-rhetorischen Wassern gewaschen. Gewöhnlich steht die Predigt jeweils unter einem Motto, das eingangs als These vorgestellt, dann im Hauptteil bewiesen und am Schluß bekräftigt wird. Oft wird mit einer moralischen Nutzenanwendung geschlossen. — Die Methode der Argumentation der Prediger erscheint wichtig für das Zustandekommen der Bedeutungskomplexe, und deshalb sollen hier zwei Beispiele angeführt werden.

Die dritte Andechser Predigt stellt die These auf: Andechs — das ist das große apokalyptische Zeichen in seiner Zierde (Ap. 12, 1: „Ein großes Zeichen ward am Himmel sichtbar: ein Weib, bekleidet mit der Sonne, der Mond zu ihren Füßen, auf ihrem Haupte eine Krone von zwölf Sternen“). Als Sonne werden die dort verwahrten wunderbaren drei Hostien, als Mond die beiden Marien-Gnadenbilder und als Sterne die dortigen Reliquien bezeichnet. Der Prediger hatte nun die Schwierigkeit, die zwölf Sterne des Schrifttextes mit der weitaus größeren Anzahl der Andechser Reliquien zu vereinen. Der Gang seiner Beweisführung mutet geradezu abenteuerlich an²: „Ich beweise die Sach ganz kurtz. Die Zwölffte Zahl ist nach Anmerckung der gelehrtesten Schrift-Ausleger ein vollkommene Zahl, und zeigt uns an eine Allheit von derjenigen Sach, von welcher sie in dem Göttlichen Text ist ausgesprochen worden. Weil da diese unsere Stieftskirchen einige Reliquien aus allen Classen oder Reyhen der Auserwählten nicht nur des neuen, sondern auch des alten Gesetzes . . . besitzt, so bin ich nicht unrecht daran, da ich den Ausspruch gibe, daß selbe auf ihrem Haupt gezieret seye mit einer Cron von 12 Sternen.“ Noch eleganter beweist der fünfte Prediger in Gotteszell, daß der alttestamentarische Berg Silo (1. Kön. 1) mit dem Stift Gotteszell identisch ist³: „alleinig diesen Zweiffel erörtert uns das Wort Gottes selbst, und aus solchen Cornelius à Lapide⁴, da er von Silo also redet: das nehmlichen Silo gewesen seye ein hoher Berg, wo die Archen aufbehalten ware, und wie seine Worte lauten: tabernaculum Dei: nun aber tabernaculum Dei heisset auf Teutsch Gottes-Zell, wessentwegen dann von sich selbst klar an Tag lieget, das Gotteszell und Silo ein Ding.“ Wichtig ist, daß also nicht nur eine quasi-typologische Gegenüberstellung durchgeführt wurde, nein, Gotteszell *ist* der neue Silo. Diese Beweisführungen — und damit die sich ergebenden Bedeutungskomplexe — sind dadurch zustande gekommen, daß man ständig die verschiedenen herme-

² Predigten Andechs 110 f.

³ Predigten Gotteszell 145.

⁴ Cornelius á Lapide, häufig zitierter Bibelkommentator, 1567/1637, tätig in Lüttich und Rom.

neutischen Modi gegeneinander auswechselt, dem jeweiligen Auslegungsergebnis dann wieder einen Literalsinn, einen konkreten Gegenstand unterschiebt.

Die Bedeutungen

Weiter oben wurden Bedeutungskomplexe erwähnt, das heißt, daß man dem Kirchengebäude gleichzeitig mehrere mitunter kategorial verschiedene Bedeutungen beilegte. Es entstehen dabei sozusagen Überschichtungen. Der tragende Grund jedoch sind die aus der Kirchweihe hergeleiteten Vorstellungen. „Die primäre Bedeutung des Kirchengebäudes aber ruht auf einem ehernen Fundament, denn sie ist begründet in der Liturgie der Grundsteinlegung des Kirchengebäudes und der Kirchweihe, die bis in unsere Tage gültig ist“⁵. Diese Grundbedeutungen aus der Kirchweihe tauchen in jeder der Predigtgruppen auf, nicht selten werden sie zum Thema eines dieser Vorträge gemacht. Diese Bedeutungen sind:

Haus Gottes und Pforte des Himmels (Gen. 28, 17)

Bei den Feierlichkeiten in Andechs und in Wessobrunn werden diese Bedeutungen in Hinsicht auf das Kirchengebäude in je einer Predigt durchgeführt.

Jerusalem (Ps. 67, 121, 147)

In der Scheyerner Predigt heißt es⁶: „hier sehen wir nicht mehr Scheyern, sondern eine heilige Stadt, ein neues Jerusalem von dem Himmel herab. . .“ Und der Diessener Prediger sagt⁷: „Dise gegenwärtige Stüfft-Kirchen ist ein unvergleichlich-heilig-neues Himmelsches Jerusalem.“

Gottesstadt Sion (Ps. 86)

Stift Isen wird als besseres, heiligeres, herrlicheres Sion bezeichnet⁸, Scheyern als ein neues Sion⁹, in der vierten Oberaltaicher Predigt heißt es: „Syon, ich sage Oberaltaich hat gesprochen . . .“, und in St. Veit ruft der Prediger aus¹⁰: „O beglückter Veiths-Berg! daß du zu einem Berg Sion . . . geworden bist.“

Aus dieser Gruppe anagogischer Bedeutungen leitet sich dann — gewissermaßen als Generalnenner — die des

Himmels

schlechthin ab. Die Diessener Kirchweihpredigt trägt den Titel „Der neue Himmel zu Diessen“, und dann heißt es¹¹: „Diser neue Himmel aber ist dise neue Stüfft-Kirchen“ und¹²: „Ein Kirchen bauen ist sovill als einen neuen Himmel erschaffen.“

⁵ Sedlmayr, Kathedrale 104. Die auch heute noch gültige Form des Konsekrationsritus ist schon im 13. Jahrhundert nachzuweisen; vgl. Buchberger, Lexikon für Theologie und Kirche V, Spalte 1055. Ritus und Liturgie der Kirchweihe nachzulesen in: Ritus der Kirchweihe, Paderborn 1939.

⁶ Predigt Scheyern 33.

⁷ Predigt Diessen 9.

⁸ Predigten Isen 176.

⁹ Predigt Scheyern 33.

¹⁰ Predigten St. Veit an der Rott 13.

¹¹ Predigt Diessen 7.

¹² Predigt Diessen 30.

Neben diesen aus dem Ritus der Kirchenweihe sich ergebenden Bedeutungen erscheint auch noch die Vorstellung der Kirche als

Kosmos

In der zweiten Aldersbacher Predigt werden je einhundert Jahre der sechshundertjährigen Geschichte des Klosters einem Schöpfungstag gleichgesetzt und damit die Kirche als vollendete Welt bezeichnet. Auch die Bedeutung der Kirche als

Burg

taucht auf. Der Titel der dritten Baumburger Predigt lautet: „Baumburg als ein herrlich — und zierliche, vest- und unüberwindliche Burg“. Der achte Prediger von Oberaltaich spricht über „Die veste Stadt Eichelsburg“, die er in der Predigt Quercepolis nennt¹³.

Mit dieser Übersicht jedoch kommen wir zu der Feststellung, daß in Bayern in den ersten zwei Dritteln des achtzehnten Jahrhunderts im wesentlichen noch alle Grundbedeutungen des Kirchengebäudes von der altchristlichen Basilika über Byzanz bis ins hohe Mittelalter — Jerusalem, Himmel, Kosmos, Gottesstadt, Gottesburg — bewußt und lebendig waren¹⁴.

Darüber aber lagert sich nun eine Schicht von Bedeutungen, die in der Kirche einen heilsgeschichtlich-alttestamentarischen Ort sehen. Man könnte diese Gruppe als quasi-typologisch ansprechen. Da wird unter dem Kirchengebäude verstanden: der Paradiesesgarten¹⁵, wobei natürlich Paradies gleich Himmel mit hineinspielt; Kirche als Sion, Carmel und Tabor zugleich¹⁶; als Teich Bethesda¹⁷, als Berg Silo¹⁸, als Berg Tabor¹⁹, als Berg Moria²⁰, als Berg Selmon nach Ps. 67, 15²¹, als Arche Noah²².

Aus dem hohen Lied stammt die Bedeutung des Kirchengebäudes als Braut Christi, die sehr oft vorkommt. Hier ist der Angelpunkt für eine große Zahl der Mariologie entnommener Bedeutungen, von denen die meisten auf das Hohe Lied zurückgehen. Auch Andechs als das apokalyptische Weib²³ ist hier zu nennen.

Die Predigten zeigen nicht nur, daß dem Gotteshaus *gleichzeitig* mehrere Bedeutungen beigelegt wurden, es zeigt sich darüber hinaus, daß Kloster beziehungsweise Stift und damit auch das Kirchengebäude als geschichtlich gewordene Gegenstände gesehen wurden. Damit öffnet sich eine völlig neue Wesensdimension der Kirche. Es gibt so gut wie keine Predigt, in der die Geschichte der betreffenden Institution nicht berücksichtigt wäre, meist aber ist sie ausführlich behandelt. Viele der Vorträge befassen sich

¹³ Predigten Oberaltaich 295.

¹⁴ Wir folgen hier den von Sedlmayr für diese Epochen angeführten Bedeutungen; vgl. Sedlmayr, Kathedrale Kapitel 27 ff.

¹⁵ Predigten Aldersbach, 2. Predigt 13.

¹⁶ Predigten Andechs 221 f.

¹⁷ Predigten Attel, 5. Predigt.

¹⁸ Predigten Gotteszell 145.

¹⁹ Predigten Raitenhaslach 101.

²⁰ Predigten St. Veit an der Rott 11.

²¹ Predigten St. Veit an der Rott 155.

²² Predigten St. Veit an der Rott 186.

²³ Predigten Andechs 90 ff.

ausschließlich mit der Geschichte, so lautet z. B. der Titel der zweiten Predigt in Andechs: „Der in denen Trangsalen der Kirchen Christi gleiche, und in der Herrlichkeit ähnliche Heil. Berg Andex . . . in einer Geschichts-Rede [!] vorgestellt.“ Die Gastprediger erwähnen mitunter, daß sie im Klosterarchiv Studien angestellt hätten, in den Predigten werden wichtige Urkunden erwähnt.

Es ist selbstverständlich, daß Ordensmänner im achtzehnten Jahrhundert die Geschichte nicht als ein Produkt politischer und geistiger Kräfte und Tendenzen, von Personen oder Nationen getragen beziehungsweise immanent wirkend, betrachteten. Unter drei Gesichtspunkten kann man die in den Predigten erkennbare Geschichtsauffassung andeuten²⁴.

a) *Die Geschichte ist Wahrheit.* Das Faktum als solches ist unumgänglich, es kann durch nichts relativiert oder gar aufgelöst werden. So kommt in der „Historischen Lob- und Ehren-Predig“ von Ens Dorf in der Oberpfalz folgende Stelle vor²⁵: „Sie erwarten aber nicht von mir viel Rhetorische Figuren und geblümte Redensart sondern allein der puren Blöße geflüßene Warheit und blöslich eine einfältige Historische Erzählung“. Im weiteren folgt dann eine Aufzählung der Fundations- und anderer Urkunden²⁶.

Man könnte diese Betrachtung des Faktums als *opportun* ansprechen, da die durch Urkunden belegbaren geschichtlichen Fakten meist auch die Legitimation für Existenz, Besitz, Einkünfte und Ansprüche an Rang und Ehrwürdigkeit darstellen. Zweifellos ist diese Absicht mit im Spiel, jedoch nicht ausschließlich, da auch Tatsachen erwähnt werden, die solchen Zwecken nicht dienlich gewesen wären, wie z. B. schlechte Äbte und zeitweiliger Abfall während der Reformation.

b) *Die Geschichte ist Heilsgeschichte.* Wenn jedoch ein Benediktiner die Historie seines Klosters als „geflüßene Warheit“ bezeichnet, so ist sie damit nicht nur historische Wahrheit im heutigen Sinn, nämlich tatsächliche Begebenheit, sondern sie ist Wahrheit als religiöses Faktum: Heilsgeschichte. So folgt denn auch in der Ens dorfer Predigt diese Stelle²⁷: „Jedoch aber sag ich vilmehr, daß durch alle dise hochgesagte Gut- und Wohltäter die unendliche Verordnungen Gottes nur vollzogen worden und der Göttlichen Fürsichtigkeit gebrauchte Instrumenta gewesen seyen.“ Damit ist die Geschichte des Klosters zum Bestandteil des göttlichen Heilsplanes erklärt. So kommen dann auch engste Annäherungen der Klostergeschichte an die biblische Heilsgeschichte vor. Alle acht in Wessobrunn vorgetragenen Predigten beziehen sich auf das — geglaubtermaßen — der Gründung zugrundeliegende Faktum, daß Herzog Tassilo II.

²⁴ Geschichtsbewußtsein und Geschichtsbetrachtung im frühen und mittleren achtzehnten Jahrhundert ist ein äußerst vielschichtiger Gegenstand. Im Rahmen unserer Fragestellungen erscheint es nicht nötig, darauf näher einzugehen. Die folgenden Punkte wollen also lediglich das hier wichtig Erscheinende skizzieren.

²⁵ Predigt Ens Dorf 5.

²⁶ Der Verfasser der Ens dorfer Predigt ist der Universalgelehrte Anselm Deisinger, 1699/1772. Von 1733 bis 1748 schrieb er eine „Auxilia Historica“ in elf Teilen; außerdem war er noch als Pädagoge, Mathematiker, Philosoph, Astronom, Maler und Kupferstecher tätig. Weiteres siehe Buchberger, Lexikon für Theologie und Kirche III, Spalte 224 f.

²⁷ Predigt Ens Dorf 32.

im Jahr 753 am Ort des heutigen Klosters im Traum eine Leiter zwischen Himmel und Erde gesehen hätte, auf der Engel auf und niederstiegen. So wird Jakob gewissermaßen zum typologischen Vorläufer des Herzogs Tassilo.

Die wirkenden Kräfte der Geschichte spalten sich in zwei Gruppen. Die einen führen den göttlichen Heilsplan aus; das sind die Gründer, Förderer, Wohltäter, die Grund- und Landesherren, aber auch die guten Insassen des Klosters. Die anderen stehen im Dienst des Teufels; sie wollen den Lauf des Heils verhindern. Als solche werden alle politischen und religiösen Gegner von den Hunnen über die Schweden bis zu den Türken gebrandmarkt, natürlich auch der Grund- und Landesherr, falls er Besitz und Rechte angetastet hat. So wird nicht nur die Lokalgeschichte betrachtet, sondern auch die eines Ordens, eines Patrons, eines Heiligen, von dem sich Reliquien in der Kirche befinden, kurz all dessen, was irgendwie mit dem Ort oder dem Jubiläum in Zusammenhang gebracht werden kann. Letztlich ist diese Betrachtungsweise nur die Anwendung augustinischer Geschichtstheologie auf die jeweilige Stifts-, Kloster- und Ordensgeschichte etc.

Auch die schon erwähnten kosmologischen Bedeutungen spielen in die heilsgeschichtliche Auffassung hinein. Neben dem zitierten Aldersbacher Beispiel, wo je einhundert Jahre der Klostergeschichte einem Schöpfungstag gleichgesetzt werden, ist noch der Titel der siebenten Predigt von St. Veit zu erwähnen, wo die siebenhundertjährige Geschichte des Klosters als „Welt-Gang“ bezeichnet wird.

c) *Die Erfüllung der Zeiten ist da.* In diesen Geschichtspredigten klingt immer wieder die Überzeugung an, daß der Heilsplan schon vollendet, das Ziel der Geschichte, das ist hier das florierende und jublierende Stift oder Kloster, schon erreicht ist. Der Aldersbacher Prediger sieht nach sechshundert Jahren Klostergeschichte (ist gleich sechs Tage der Schöpfung) eben diese Schöpfung als vollendet an. Der Gang der Geschichte ist für ihn vollendet, jetzt kommt der siebente, der Ruhetag. In der Andechser „Geschichts-Rede“ wird die ganze Geschichte des Berges als Vorbereitung auf die „letzten Zeiten“ (Is. 2, 2) angesehen, alles hat nur auf die Erfüllung der Zeiten hingearbeitet, das aber ist das Jubiläum von 1755! Die von Isaias prophezeiten jüngsten Tage sind da (Is. 2, 2 wird der Predigt als Motto vorangestellt). Nirgendwo äußert ein Prediger die Überzeugung, daß man noch im Gang der Geschichte, mitten im Fluß des Geschehens sei, der Ausgang der Geschichte steht für sie ebenso fest wie die biblische Heilsgeschichte.

Aus dieser Geschichtsbetrachtung resultiert jedoch, daß der Ort, auf dem das Kirchengebäude steht, durch die Kirchengründung zum heilsgeschichtlichen Ort wird; das klang schon in den quasi-typologischen Bedeutungen an. Das Faktum der Lokalgeschichte erlangt somit überragende Bedeutung, als Teil des göttlichen Heilsplanes kann es neben biblische Begebenheiten gestellt werden *und wird genauso wie diese darstellungswürdig*. Mit der Gründung einer Kirche oder eines Klosters erlangt der Ort der Gründung samt seiner Geschichte eine heilsgeschichtliche Bedeutung.

Aus der Häufung anagogischer, typologischer, metaphorischer (symbolischer) und historischer Bedeutung ergibt sich die für unseren Zeitraum und unseren Bereich ganz spezifische Schichtung der dem Kirchengebäude unterlegten Bedeutungen. Charakteristisch für diese Bedeutungskumulierung ist, daß sie aus der Anwendung *verschiedener* hermeneutischer Modi (meist des typologischen und des anagogischen) resultieren, wodurch der Gegenstand des Kirchengebäudes *gleichzeitig* in generell verschiedenen Realitätsweisen existiert. Das ist nicht nur in Hinsicht auf die Quellen interessant, sondern es ist auch kunstgeschichtlich von Wichtigkeit, weil die im Fresko erscheinenden Bedeutungen sozusagen mit der Methode der Prediger „gelesen“ werden müssen.

An dem Beispiel des Steinhausener Hauptfreskos soll ein entsprechender Versuch unternommen werden²⁸. Vorauszuschicken ist, daß man die Mehrdeutigkeit des Begriffes Kirche — eben dieser Methode folgend — in den Predigten immer wieder dazu benützt, die unsichtbare mystische Kirche, die über die Welt sich erstreckende katholische Kirche und das Gebäude Kirche gegenseitig zu ersetzen.

Die Kirche ist ein Himmel (dargestellt), der Himmel aber ist das Paradies (als Garten Eden dargestellt). Die Kirche ist die Welt (in den vier Erdteilen dargestellt). Die Kirche ist die Braut Christi, symbolisiert im Hohen Lied. Und jetzt der Angelpunkt: Die Braut des Hohen Liedes bedeutet aber auch Maria, folglich ist die Kirche auch Maria (dargestellt)! Maria ist in den Himmel aufgenommen (dargestellt). Maria ist der hortus conclusus und fons signatus des Hohen Liedes (wörtlich genommen und dargestellt, ebenso Cypresse, Ceder, Weinstock mit Trauben, Palme, Lilie etc.). Jetzt kommen die Entsprechungen innerhalb des Freskos: weil man das Symbol hortus-Garten wörtlich genommen und zum konkreten Gegenstand gemacht hat, kann man diesen in anschauliche Beziehung zum historischen Paradiesgarten setzen. In dieser Gegenüberstellung pendelt dann der sichtbare Brunnen zwischen Gegenstand und Symbol. Er ist Gartenbrunnen und steht aber auch dem verbotenen Baum und Eva gegenüber. Der Baum wird so zum Symbol, er steht als Quelle des Unheils dem fons signatus = Maria gegenüber. Die dem Brunnen gegenüberstehende Eva jedoch macht jenen zur „Person“: Maria = Brunnen als zweite Eva. So pendeln alle im Fresko sichtbaren Gegenstände zwischen ihrem realen anschaulichen Wert, ihrem „Literalsinn“ und der jeweils typologischen, symbolischen etc. Bedeutung. *Die Art wie sie einander gegenübergestellt sind, bewirkt, daß sie sich unaufhörlich in einen anderen Realitätsgrad umdeuten. Alle Gegenstände jedoch bedeuten direkt oder indirekt: Kirche.* Dieser Hauptnenner kann aber auch durch Kirchengebäude ersetzt werden. Das heißt: gerade durch die Vertauschung der Realitätsgrade, durch die Sichtbarmachung des symbolischen etc. Bibelwortes zum konkreten Gegenstand und dann wieder in der „Auflösung“ des konkreten Gegenstandes in Bedeutungen schafft man sich jeder Möglichkeit gegenüber eine *Rückversicherung: Rokoko der Hermeneutik!*

Von hier aus wird dann die Entsprechung in der Erlebnismöglichkeit

²⁸ Tintelnot, Freskomalerei Abb. 72. Ausführliche Inhaltsangabe des Freskos bei Kaspar-Strache 67 ff.

des Kunstwerks deutlich. Der Besucher der Kirche in Steinhausen blickt zum Gewölbe auf und sieht nicht mehr den architektonischen Teil eines Kirchengebäudes. Statt dessen erblickt er Landschaften und Gegenstände, die nichts mit Architektur oder auch nur der geographischen Lage von Steinhausen zu tun haben; was er real zu sehen glaubt, ignoriert seine Anwesenheit in einem Gebäude. Er glaubt wirklich über sich ins Freie zu sehen, in den Garten Eden, in eine hügelige Landschaft, in den geöffneten Himmel. Die Rückversicherung gegen diesen „unmöglichen“ Zustand ist nun das vielschichtige Bedeutungssystem, das die Greifbarkeit des konkreten Gegenstandes sozusagen auflöst und alles direkt oder indirekt auf die Bedeutung Kirche zurückführt. Nachdem man von den sichtbaren Gegenständen den Begriff Kirche abstrahiert hat, praktiziert man das Verfahren rückwärts, man konkretisiert nun die Bedeutung wieder und schiebt dem Begriff „Kirche“ wieder einen Gegenstand — nämlich Kirchengebäude — unter, womit sich denn, sozusagen, das Gewölbe wieder schließt und der Kirchenbesucher in Steinhausen ankommt. Freilich beginnt jetzt das Spiel wieder von vorn.

Bezüge von Quelle zu Kunstwerk

Bei der „Exegese“ des Steinhausener Freskos haben wir die Methode und Dialektik der Predigt-Quellen auf das Kunstwerk in seiner Eigenart als einen ästhetischen und gleichzeitig Bedeutungen tragenden Gegenstand angewendet. Wir fragen nun nach der Legitimation für dieses Vorgehen. Ist die Tatsache, daß in diesen Kirchen solche Predigten gehalten wurden für eine entsprechende Betrachtungsweise verbindlich?

Zunächst muß darauf verwiesen werden, daß die Träger sowohl der religiös-geistigen wie auch der künstlerischen Bewegung die Orden waren²⁹. Der Frömmigkeitsstil breiter Schichten verlangte nach einer äußersten sichtbaren Realisierung des Glaubensinhaltes, der Gnadenerweise, legendärer und historischer Begebenheiten. Diesen religiösen Strömungen gaben die Ordensleute die Inhalte und Ziele. Es ist kein Zufall, daß die aufkommenden oder im achtzehnten Jahrhundert sich stark belebenden Wallfahrten in der Regel nicht von den Bischöfen, sondern von den Klöstern forciert und in Pflege genommen wurden. Die künstlerisch überragenden Bauten sind bis auf wenige Ausnahmen Klosterkirchen, die Wallfahrtskirchen Steinhausen und Wies sind von Klöstern aus errichtet worden.

Zudem war die Stellung dieser Stifte innerhalb des staatlichen und wirtschaftlichen Gefüges ihren Intentionen äußerst günstig. Dem Adel gegenüber hatten sie eine völlige, dem Fürsten und dem Bischof gegenüber eine weitgehende Unabhängigkeit. Die eigenen Besitzungen lieferten die notwendigen finanziellen Mittel für die Bauvorhaben. Die Äbte konnten zusammen mit ihren Konventen ihre Bauvorhaben praktisch ohne Rücksichten verwirklichen. Viele der Klöster waren auch eximiert.

Es ist kaum zu bezweifeln, daß aus den Konventen die Anweisungen für die Künstler kamen, und ganz sicher betrafen diese Vorschriften

²⁹ „Die Blüte heimischer Kunst lag bei den alten Klöstern“ Schnell, Barock 84.

vorwiegend das Inhaltliche. Die Künstler hatten in der Regel nicht die Bildung, den „Stoff“ für ihre Darstellungen selbst zu finden. Diese Baumeister, Maler, Stukkateure und Plastiker hatten den Ausbildungsgang eines Handwerkers. Sie arbeiteten nur, wenn sie einen Auftrag hatten, sie reflektierten und theoretisierten nicht im eigentlichen Sinn; vergeblich wird man bei ihnen einen Idealentwurf suchen. Ein Mann wie Daniel Gran in Österreich, ein „enzyklopädisch gebildeter Akademiker“, der als Erfinder von Programmen fast mehr geschätzt war denn als Maler, dürfte unter den führenden süddeutschen Freskanten kaum zu finden sein³⁰. Der durch die Kunstwerke sichtbar gemachte Inhalt wird wohl immer von dem in Theologie, Hermeneutik, Literatur, Ordens-, Lokal- und Universalgeschichte bewanderten Konventualen herrühren. Diese aber waren Leute gleichen Schlages wie unsere Prediger, wenn nicht sie selbst. Darüber hinaus darf, ja muß angenommen werden, daß man nicht bei der Angabe des bloßen Inhalts stehengeblieben ist. Der Sinn und die Absicht eines Freskos etwa ergeben sich ja nicht nur einfach daraus, was dargestellt ist, sondern genau so auch aus der Art wie die einzelnen Gegenstände gegeben sind und wie sie sich innerhalb eines Werkes zueinander verhalten. Um bei unserem Steinhausener Beispiel zu bleiben: Sicher konnte Zimmermann die ihm gegebenen Gegenstände, Himmel, auffahrende Maria, Erdteile, Landschaft, Paradies etc. nicht beliebig auf der Fläche anordnen, zumindest die Anordnung auf der Längs-Hauptachse dürfte ihm diktiert worden sein, weil schon allein die Himmelsrichtungen — Garten Eden und Sündenfall im Westen, gegenübergestellt hortus conclusus und fons signatus im Osten — eine Bedeutung haben. Ebenso müssen Inhalt und zum Teil auch Darstellungsart der Fresken mit Szenen aus Kloster-, Ordens- oder Wallfahrtsgeschichte etc. dem Freskanten gegeben worden sein. So wurde z. B. Asam in einem Brief die ausführliche Beschreibung der Geschichte des Klosters Maria-Hilf bei Amberg übermittelt, damit er den „Riß“ anfertigen könne³¹.

Die engste Verbindung ist in unserem Fall dann gegeben, wenn sich der die Bedeutung des Kirchengebäudes auslegende Prediger direkt auf die Fresken bezieht. Schon weiter oben wurde das Baumburger Beispiel zitiert, in der „Schau-Bühne“ des Freskos erscheinen die Taten des Hl. Augustinus, vom Prediger ausführlich erläutert. Ein Oberaltaicher Prediger sagt³²: „Das auf denen Pfeillern sich steurende Gewölb hat mit der Zeit ihren russigen Mantel weckgeworffen und sich in einen irdischen Himmel des Königs Cosroae verwandelt“³³. Das heißt aber nichts anderes, als daß das Gewölbe durch eine zum sichtbaren Gegenstand gewordene Bedeutung des Kirchengebäudes ersetzt worden ist. In Diessen wird — wie

³⁰ Zu Gran vgl. Tintnot, Freskomalerei 83 ff. und Anmerkung 174. — Im süddeutschen Bereich stellt die „gebildete“ Ausnahme Gottfried Bernhard Göz dar, 1709/1774, der auch als Erfinder von Programmen tätig gewesen sein soll; vgl. Feulner, Skulptur und Malerei 183 f.

³¹ Hanfstaengl 34.

³² Predigten Oberaltaich 75 f.

³³ Chosroes (arabisch Kisra), bedeutender Sassanidenherrscher, 531/578. Selbst mit einer Christin verheiratet war er gegen Christen sehr großmütig, unter anderem gewährte er byzantinischen Philosophen, die von Justinian verfolgt wurden, Asyl. Auch gründete er die christliche Stadt Hedata bei Seleucia.

schon erwähnt — in der Kirchweihpredigt das Kirchengebäude als Himmel durchgeführt. Als Sterne an diesem Himmel werden die Heiligen aus dem Geschlecht der Stifter bezeichnet³⁴: „So erhebe dann, Christlicher Zuhörer, erhebe deine Augen, suspice caelum [!], sihe an disen neuen Himmel, numera stellas si potes, zehle mir alle Stern, alle Heiligen aus dem heiligen Stammen-Hauß deren Stüffteren von Diessen.“ Bei dieser Stelle steht am Rand klein gedruckt: „In der Kuppl auf dem Chor seynd alle Heiligen aus dem heiliegñ Stammen-Hauß deren Stüffteren von Diessen abgemahlen.“ Diese Stellen belegen sowohl die illusionistisch-reale Sichtweise des Freskoraumes und des Freskogegegenstandes, wie auch die Kongruenz von Bedeutung mit dem im Fresko Sichtbaren. Damit ist aus den Quellen erwiesen, daß die Negierung einer Kuppel oder eines Gewölbes als eines architektonischen Gegenstandes durch gemalten Himmelsraum mit Wolken, Heiligen und Engeln nicht nur eine „mögliche“ Öffnung nach oben, nicht nur Illusionismus, sondern ganz konkret die zwingende Veranschaulichung einer Bedeutung des Kirchengebäudes darstellt³⁵. Die Bedeutung „Himmel“ ist somit die meist realisierte überhaupt, sei es, daß sich ein Fresko nur mit ihr befaßt (wie z. B. eben die Chorkuppel in Diessen), oder daß der Himmel zusammen mit anderen Bedeutungsthesen dargestellt wird, wodurch dann die Bedeutungskumulationen entstehen (Steinhausener Fresko). Die nächst häufige Gruppe ist die mit mariologischen Themen, dann folgen die sich aus der Geschichte der Orden, Bruderschaften etc. oder der Kirchenpatrone herleitenden Inhalte und schließlich die lokalgeschichtlichen Themen.

Noch einmal soll wiederholt werden, daß die für uns verbindliche Dialektik der Quellen alle diese Themen, die zu Bedeutungen geworden sind, direkt oder über den charakteristischen Austausch von hermeneutischen Realitätsgraden wieder auf die Hauptbedeutungen Himmel gleich Kirche gleich Kirchengebäude zurückführen kann.

Durch die aufgezeigte enge Verbindung von Predigt zu Kunstwerk, von Auftraggeber zu Künstler wird aber der ganze Komplex der Bedeutungen für uns relevant.

An sich sind diese Bedeutungen zunächst nur Gegenstände der Theologie beziehungsweise der Geschichtstheologie. Ihr Vorhandensein muß noch nicht notwendig ein kunstgeschichtliches Problem darstellen — ein Teil dieser Bedeutungen ruht auch jederzeit auf dem christlichen Kirchengebäude. Zum Gegenstand kunstgeschichtlicher Erwägungen können diese Bedeutungsvorstellungen erst dann werden, wenn das Verhältnis von Auftraggeber zu Künstler, von Forderung zu Darstellungsmöglichkeit, von Bedeutung und Bedeutungsart zu Stil so liegt, daß die Bedeutungen *in ästhetisch relevanter und für die jeweilige Epoche spezifischer Weise anschaulich gemacht werden*. Dabei dürften sich diese Verhältnisse immer wieder wechselseitig modifizieren.

³⁴ Predigt Diessen 15.

³⁵ Ob in der italienischen Großmalerei zurück bis Correggio der Ausmalung von Kuppeln und Gewölben als Himmelsraum neben der gesuchten illusionistischen Wirkung eine ähnliche Bedeutung beizulegen ist, kann hier nicht entschieden werden.

Zwei spezifische Merkmale bestimmen im bayerisch-kirchlichen Rokoko die Anschaulichkeit der Bedeutungen des Kirchengebäudes:

1. Die Bedeutungen werden nicht nur symbolisiert, sondern wörtlich genommen und durch die Freskomalerei zu sichtbaren Gegenständen gemacht.
2. Die Bedeutungen werden (in der Regel) an der Decke der Kirche auf illusionistische Weise in direkten Bezug zum Betrachter in der Kirche gesetzt.

Da nun die Gegenstände des Freskos entweder überhaupt keinen architektonischen Charakter haben (z. B. Landschaft), oder, falls Architekturen illusioniert werden, diese meist keinen direkten Bezug zur gebauten Architektur mehr nehmen, erhält die schon erwähnte Spannung zwischen Kirchen- und Scheinraum eine über das Räumlich-Ästhetische hinausgehende Dimension. Es stehen sich nicht nur Räume verschiedener Struktur gegenüber, sondern auch generell verschiedene Arten der Verwirklichung von „Kirche“. *Die Spannung liegt schon in der Vorstellung von Kirche selbst.* Für die Rokoko-Kirche ist charakteristisch, daß sich die architektonische und die allegorisch-bildhafte Vorstellung von Kirche gegenseitig an der totalen Realisierung behindern. Der architektonische Gegenstand Kirchengebäude wird an der Decke durch das ausgedehnte illusionistische Fresko anschaulich in seinem Bestand angegriffen. Auf dem Höhepunkt der Entwicklung im fünften Jahrzehnt des achtzehnten Jahrhunderts sind (in unserem geographischen Bereich) die Wölbungen meist nicht mehr als Teile der Architektur zu erleben, über ihre Form kann erst der Architekturschnitt etwas aussagen. Ein wichtiger Teil des Gebäudes steht somit nicht mehr im Dienst künstlerisch-architektonischer Aussage. Die Wölbungen der Langhäuser von Zwiefalten und Wies etwa sind nicht mehr erlebbare Architekturformen, sondern nur mehr Träger für das Fresko. Die *künstlerische* Gestaltung des oberen „Abschlusses“ im Kircheninneren übernimmt statt des Architekten nun der Maler. Für den Betrachter schließt sich sozusagen die Architektur nicht. Der Maler hingegen verwandelt seinerseits wiederum *nur* die Decke in die allegorisch-bildhafte Vorstellung von Kirche und nicht den ganzen Umraum des Betrachters. Für diesen bleiben somit die Vorstellungs- und die Gestaltungsweisen nebeneinander bestehen.

Sowohl dieses Nebeneinander, wie auch dessen spezifische künstlerische Bewältigung machen das Phänomen der Rokoko-Kirche aus.

III

DIE ROKOKO-KIRCHE

Die Rahmenzone

Die Rocaille. Unseren Begriff der Rokoko-Kirche haben wir bisher aus dem Verhältnis von umbautem Raum zu Fresko gewonnen — aus dem Nebeneinander einer architektonischen und einer allegorisch-bildhaften Verwirklichung von Kirche. Um zu einem vollständigen Bild des Rokoko-Kirchengebäudes zu kommen, ist es nun nötig, nach dem Freskoraum auch den von der Architektur gebildeten betretbaren Kirchenraum eingehender zu betrachten.

Hier jedoch stoßen wir auf eine Schwierigkeit, da sich eine dritte Kategorie als anschaulich-konstitutives Element einschiebt: das Ornament. Dieses Ornament der Rokoko-Kirche, die Rocaille, kann nicht in jedem Fall mit der Architektur zusammengesehen werden, weil es häufig Fälle gibt, in denen sich die Rocaille verselbständigt, von architektonischen Formen unabhängig erscheint, ja gegen diese steht. Deswegen kann sie genau so wenig *nur* als Dekoration angesehen werden wie das Fresko.

Wenn wir uns im folgenden an einem Beispiel über die Rocaille Klarheit zu verschaffen versuchen, so folgen wir dabei der Untersuchung von Hermann Bauer „Rocaille als Kritische Form“. Bauer ermittelte seine Ergebnisse im wesentlichen an französischer und deutscher Ornamentgraphik. Wir transponieren diese Ergebnisse — soweit notwendig — auf unseren Gegenstand. Als Beispiel wählen wir die Stukkierung des Chores der Wieskirche¹, die spätestens 1750 vollendet gewesen sein dürfte. Es lassen sich daran folgende verschiedene Wesensmerkmale ablesen:

1. Die Rocaille ist Ornament, das heißt, sie ist immer mit etwas verbunden, sie nimmt zu einem Gegenstand — ganz gleich welcher Realität — in jedem Fall Bezug. Bei unserem Beispiel wird das am deutlichsten an der Stukkierung um die Arkadenbögen im Erdgeschoß, wo die Rocaille angebracht, appliziert erscheint.

2. Die Rocaille ist selbst Gegenstand. Als solcher negiert sie den Ornamentträger, sie rollt sich von ihm weg, verselbständigt sich. Das geht so weit, daß sie freiräumlich erscheinen kann, in unserem Beispiel als Emporenbrüstung, wobei die Bezugnahme eben in diesem Gegenstand „Emporenbrüstung“ besteht. Charakteristisch und für uns von größter Wichtigkeit wird diese Doppelexistenz der Rocaille in zwei Fällen:

a) Verhältnis von Wand zu Ornament. Weil die Rocaille selbst Gegenstand ist, hat sie kein konstruktives Verhältnis zur Wand. „An keiner Stelle kann man sie als von der Wand hervorgebracht bezeichnen. Ihr

¹ Lieb Abb. 155.

Verhältnis zur Wand ist kein unmittelbares, etwa das einer Ornamentierung zur Unterlage, die Wand erfüllt jetzt die Funktion, die im Ornamentstich die weiße Unterlage des Papiers hat: sie ist der atmosphärische Raum, in dem die Rocaille steht². Damit ist gesagt, daß die Rocaille in ihrer Eigenschaft als Gegenstand die Architektur in ihrer Substanz negiert³. Unser Beispiel zeigt einen Extremfall. Die Rocaille hat die Wand zwischen Säulen und Fresko so weit modifiziert, daß die Wand teils selbst als Ornament erscheint, teils völlig aufgezehrt ist. Gerade der Ort über den Säulen läßt das Ornament als Quasi-Architektur erscheinen. Das ist aber nur die eine auf der gegenständlichen Eigenschaft des Ornaments beruhende Seite des Verhältnisses Wand — Rocaille. Aus der genauso wirksamen Realität als Ornament folgt, daß die Rocaille ohne Wand gar nicht erscheinen kann, daß sie also in demselben Grad, wie sie die Wand als einen „atmosphärischen Raum“ interpretiert, auch Wand als solche erzeugen muß, um überhaupt erscheinen zu können. So gut unser Beispiel die Auflösung der Wand zeigte, so zeigt es auch die Wand als Träger des Ornaments. In den Laibungen der Bögen zwischen den Säulen erscheint — wenn auch noch so vom Ornament gebogen — die glatte Schnittfläche der Wand, die das Ornament trägt. Ganz bezeichnend ist, daß an dieser Schnittfläche ein reines Flächenornament erscheint, aber keine Rocaille. Damit haben wir wieder eines der Rokoko-Paradoxe, daß nämlich das Ornament seinen Träger auflöst, indem es selbst Gegenstand wird, und daß es diesen Träger genauso postuliert, um überhaupt existieren zu können. Sedlmayr spricht von der „eigentümlichen Art“ des Rokoko-Ornaments, „sich halb und halb vom Grund zu lösen, ihn zu negieren und zugleich zu bejahen. Es ist nichts weniger als dekorativ gemeint; denn würde man es wegwischen, so ginge damit der eigentliche Sinn dieser Gebilde verloren“⁴. Das heißt, die Auflösung der Spannung zwischen Wand und Ornament ist unmöglich, sie würde das Kunstwerk zerstören. — Die Gegenständlichkeit der Rocaille erschöpft sich aber nicht nur in der Angleichung an die Realität der Architektur. Bauer hat darüber hinaus gezeigt, daß sie sich auch mit der Bildgegenständlichkeit modifiziert.

b) Das Verhältnis von Bild zu Ornament wird damit grundsätzlich neu. Denn genauso, wie die Rocaille als Quasi-Architektur erscheinen kann, dringt sie auch in die Sphäre des Bildes ein, sie wird selbst Bildgegenstand bei gleichzeitig rahmender Funktion. Bauer hat das besonders an einem Beispiel in Schloß Tettwang deutlich gemacht⁵. Da wir uns möglichst an Beispiele aus der kirchlichen Kunst halten wollen, versuchen wir, seine Ergebnisse auf die Stukkierung von Rott am Inn zu übertragen. Zwischen den Arkaden des Achteckraumes und dem Fresko befinden sich acht große

² Bauer 70.

³ Freilich kann dies die Rocaille nicht mit jeder Wand. Die Wand kann von der Rocaille nur dann negiert werden, wenn sie bereits weitgehend entplastiziert ist und auch sonst immateriell erscheint. Wie sich am Ende der Epoche zeigt, muß sich die Rocaille einer kompakt erscheinenden Wand gegenüber soweit selbständigen, daß sie als trockenes Gebilde nahe am „abrascheln“ scheint (Pinder).

⁴ Sedlmayr, Barockarchitektur 29.

⁵ Bauer 68 ff.

Rocailen⁶, etwa 1760 ausgeführt. In der südöstlichen (in der Abb. rechts unten) sind zwei Putten stuckiert. Zunächst erscheint hier das Verhältnis von Ornament zu Putten kein anderes als das von Rahmen zu Bild zu sein, von Kartusche und Füllung: das ist auch so — aber nicht nur. Denn die Putten sitzen auf den ornamentalen C-Schwüngen der Rocaille, und diese wird dadurch genau so real wie die Putten selbst. Das Ornament wird Bildgegenstand wie auch die Putten, *es bildet sich selber ab*. In dieser Möglichkeit, selbst Bildgegenstand zu sein, tritt die Rocaille nun in Beziehung zum Fresko, und zwar wieder in doppelter Beziehung: Als appliziertes Ornament rahmt sie das Fresko, macht es zum „Bild“, grenzt es aus seiner Umgebung aus; als Gegenstand jedoch setzt sie das Bild fort. „Die Rocaille in ihrem bildgegenständlichen Charakter blieb Orten vorbehalten, die genau so Ort eines Bildes hätten sein können“⁷. Wir können wieder zu unserem ersten Beispiel zurückkehren. Die an das Fresko im Wies-Chor grenzenden Partien zeigen diese beiden Möglichkeiten der Rocaille ganz deutlich: Als Ornament tritt sie, das Fresko abgrenzend, in Bezug zu den isolierten Rahmenstücken. Die Rocaille wird Rahmenersatz (womit freilich noch kein Tafelbildrahmen entsteht). Andererseits kann das Auge — durch die vermittelnde Färbung des Stucks unterstützt — ohne von einem begrenzenden Rahmen gehindert zu werden, vom Fresko über die Rocaille zu den Säulen wandern: Die Rocaille fügt sich in ihrer bildgegenständlichen Eigenschaft *unmittelbar* zwischen Fresko und Architektur ein.

Die Rocaille hat also grundsätzlich an drei verschiedenen Realitäten teil: am Ornament, an seinem Träger (für uns hier hauptsächlich Architekturteile) und am Bild. Daraus läßt sich das Wesen der Rocaille bestimmen: *als das des Übergangs schlechthin*. Völlig innerhalb von Bild oder Wand wird man sie äußerst selten antreffen, und wenn, dann in geringer Ausdehnung. Überall aber, wo differente Kategorien, Qualitäten und Realitäten aufeinanderstoßen, wird sich die Rocaille einschieben. Da sie an allen im Kirchengebäude vorstellbaren Realitäten irgendwie Anteil hat, wirkt sie als „Scharnier“. Ihre wesensmäßige Mehrdeutigkeit erlaubt es, die Spannung zwischen differierenden Elementen offenzulassen, wobei sie selbst die formale Verdichtung solcher Spannungen ist.

Wir werden sie deshalb an Fenstern, Bögen, Wölbansätzen und Rahmen aller Art finden, in Sockeln von Plastiken ebenso wie an Bekrönungen von Altären und Beichtstühlen, — kurz überall da, wo die „Gefahr“ auftauchen könnte, daß zwei Kategorien sich klar gegeneinander absetzen⁸. Im Wies-Chor haben wir ein Beispiel fast aller Möglichkeiten der Rocaille.

1. Sie ist „reines“, appliziertes Ornament (über den Arkadenbögen).
2. Sie ist als Ornament „reiner“ Gegenstand (Emporenbrüstung).
3. Sie ist zwischen Säule und Wölbung Architektur.
4. Sie ist als Ornament Rahmung für das Fresko — bei entsprechender

⁶ Lieb Abb. 118.

⁷ Bauer 74.

⁸ An einem Entwurf des Cuvilliés wies Bauer nach, daß bereits das Aufeinandertreffen einer Vertikalen und einer Horizontalen genügt, um Rocaille „notwendig“ zu machen; vgl. Bauer 73 ff.

Stellung des Betrachters sogar noch für die Fresken der Chorporenen.

5. Sie ist Bildgegenstand neben dem Fresko.

Die optimale Entfaltungsmöglichkeit der Rocaille ist hier durch ihre Stellung *zwischen* Ornament, Architektur und Fresko gegeben. Das Wesentliche ist, daß alle diese Schichten *gleichzeitig* wirken; daß der Realitätsgrad aller beteiligten Komponenten daher ständig schwankt.

Nach all diesen Beobachtungen über das Wesen der Rocaille einerseits und der diskrepanten Raumstruktur des Kirchengebäudes andererseits scheint es fast nicht mehr nötig zu erläutern, warum ein Ornament, das in seinem Entstehungsland praktisch auf die Graphik beschränkt blieb, vor allem in Süddeutschland nun auch „ausgeführt“ werden konnte. Die Raumstruktur der Rokoko-Kirche war geradezu die ideale Situation für die Ausführung der Rocaille in Stuck. Damit ist auch erklärt, warum sich die Rocaille seit ihrem Import nach Deutschland durch Cuvilliés 1738 derart rapid ausbreiten konnte. Und es ist ebenso klar, wo im Kirchengebäude die Rocaille ihre größte Ausdehnung erreichen wird; nämlich da, wo der Architekturraum mit dem Freskoraum, wo das Kirchengebäude mit seinen vergegenständlichten Bedeutungen zusammentrifft, also am Entstehungsort der Diskrepanz, am „Rahmen“ des Freskos.

Die Steinhausener Lösung. Die ersten entschiedenen Anzeichen für den Bruch zwischen gebautem Raum und Freskoraum traten um 1720 auf. Bauer hat nachgewiesen, daß es vor 1738 keine echte Rocaille in Deutschland gibt⁹. Praktisch bestand also die der Rocaille opportune Situation bereits etwa achtzehn Jahre vor ihrem Auftreten in Süddeutschland. Es fragt sich, ob in Bayern nicht davon unabhängige Versuche zur Lösung des Ornament-Rahmenproblems unternommen wurden. Eine Anzahl der oben angeführten Rahmenmodifikationen sind als solche Versuche anzusehen, das Verhältnis von Architektur, Bild, Rahmen und Ornament im Sinn der Rocaille zu lösen. Bei den Asams ist etwa 1730 ein entscheidender Schritt in Fürstenfeld im östlichen Langhausjoch getan¹⁰, wo dem weißen Stuck-„Rahmen“ ins Bild hinein Ornament vorgelagert ist. In der Rahmung des Langhausfreskos von St. Emmeram in Regensburg (1733) kommt es dann auch formal zu Annäherungen an die Rocaille¹¹. Der vielfach geschwungene Bündelstabrahmen franst an einigen Stellen ins Bild hinein aus, was mit naturalischer Vergegenständlichung verbunden ist. Doch liegt dieser Gegenstand immer noch *vor* dem Fresko.

Zu einer Assimilation von Rahmung, Architektur, Bildgegenstand und Ornament kommt es aber tatsächlich schon vor dem Auftreten der Rocaille bei Zimmermann. In unserer Aufzählung der Rahmenformen haben wir das Steinhausener Werk absichtlich ausgelassen, da hier die der Rokoko-Kirche eigentümliche Rahmenform erstmalig rein auftaucht¹².

Über dem nördlichen Pfeiler (der die Kanzel trägt) ist *in das Fresko*

⁹ Bauer 61.

¹⁰ Lieb Abb. 16.

¹¹ Hanfstaengl Abb. 38.

¹² Lieb Abb. 147.

hinein ein Balustradenstück stukkiert, durch die Baluster hindurch ist noch Landschaft zu sehen. Die stukkierte Balustrade wird somit genau so Bildgegenstand und Bildrealität wie die Landschaft und alles übrige Gemalte. Diese Balustrade aber wird als Quasi-Architekturform über den benachbarten Arkaden wiederholt. Quasi deswegen, weil die reale Architekturform hier „traumhaft“ verbogen wurde, ein Stück des Geländers fehlt. Dadurch aber, daß man den Gegenstand zum Ornament macht, entkleidet man ihn seiner gegenständlichen Realität. Er gelangt zur Realität des Ornaments, zur Rahmenform: hinter den verbogenen Balustern erscheint kein Bildteil mehr. Nun aber steht die Bildbalustrade auf den Ornamentbalustraden auf, sie wird dadurch gleichsam aus dem Bild „herausgeholt“ und auch zum Rahmen, umgekehrt nehmen die Ornamentbalustraden an der Bildgegenständlichkeit der realen, nicht-traumhaften teil. Dieses anschauliche Wechselverhältnis setzt sich weiter fort; auf den benachbarten Arkaden ist eine Art Giebel aufgesetzt. Ihre doppelte volutenähnliche Bedachung erscheint als Geländer über den Ornamentbalustraden wieder. Diese werden so zur Quasi-Architektur, zu „Giebeln“. Die Architekturrealität der Giebel selbst ist damit gleichzeitig bildhaft, diese Bildhaftigkeit überträgt sich auf die Arkaden weiter. Bildgegenstand und Architektur haben gegenseitig Anteil an ihren Realitäten, das Vehikel ihrer Kommunikation ist die Durchdringung beider Realitätssphären im Ornament als „Rahmen“. *Die Architektur der Rokoko-Kirche ist also selbst bildhaft.* Genauso, wie die Architektur am Bild teilhat, hat auch das Bild an der jeweiligen Realität des gebauten Raumes teil. (Weiter oben stellten wir fest, daß das Fresko an die Stelle einer erlebbaren Wölbung tritt und somit für Architektur steht.) *Diese gegenseitige Modifikation von Architektur und Fresko, von Architekturraum und Illusionsraum ist die künstlerische Einheit der Rokoko-Kirche.* Den „Sinn“ dieser Einheit bilden die Bedeutungsgegenstände des Freskos. Das Fresko sowohl als Architekturstellvertretung wie auch als sinn- und bedeutungstiftendes Element erzeugt zusammen mit der Bildhaftigkeit der Architektur einen Kirchenraum, dessen Realität somit nicht mehr rein architektonischer Natur ist. Die architektonische und die bildhaft-allegorische Verwirklichung von Kirche deuten sich gegenseitig unaufhörlich in ihren jeweiligen Realitätsgrad um; dieser Vorgang der Umdeutung bildet das konstitutive Prinzip der Rokoko-Kirche¹³.

Die Rahmenzone in Steinhausen hat also gleichzeitig Anteil an den Seinsweisen des Ornaments, des Bildes und der Architektur. Das gilt aber auch genauso für die Rocaille. Zimmermann hat damit bereits acht Jahre vor dem Auftreten dieses Ornaments in Süddeutschland eine der Rocaille entsprechende Lösung erreicht. Bauer hat gezeigt, daß die Rocaille die äußerste Vergegenständlichung eines Ornaments ist, Zimmer-

¹³ In der Literatur finden sich widersprechende Urteile über den Bildcharakter des Freskos. Röhlig (68): „Das Fresko hat keinen Rahmen.“ Michalski dagegen sieht in Zimmermanns Fresken „strengste Wahrung der ästhetischen Grenze“ (241). Während Röhlig die Rahmenzone offensichtlich nur bildhaft versteht, sieht Michalski sie nur als Ornament und als Gegenstand. Obwohl beide Feststellungen an sich richtig sind, gehen sie wegen der Isolierung von Teilwahrheiten an der Erfassung des ganzen Phänomens vorbei.

mann gelangt auf umgekehrtem Weg zu seiner Lösung, indem er den Gegenstand zum Ornament macht¹⁴.

Das Rokoko ist also nicht erst etwa mit der Rocaille nach Süddeutschland gekommen, die Rocaille ist eine adaptierte Form.

1

Steinhausen

Die Kirche in Steinhausen erschien schon im Hinblick auf das Verhältnis von betretbarem Raum zu Fresko als die erste Verwirklichung des Rokoko-Kirchenraumes, nun zeigte auch die Zone zwischen Hauptfresko und gebautem Raum eine für das Rokoko spezifische Verhaltensweise. Für eine Gesamtschau ist noch die Untersuchung des architektonischen Bestandes nötig¹⁵.

Der 1728 nach Plänen Dominikus Zimmermanns begonnene Bau zeigt im Grundriß¹⁶ eine Längsellipse, an die im Osten und Westen Altarhaus beziehungsweise Vorhalle herangeschoben sind. Die Außenmauern dieser beiden Teile sind rechteckig geführt, der Altarraum wird durch eine einbeschriebene Querellipse gebildet. Die Umfassungsmauern des Hauptraumes sind im Norden und Süden auf eine Länge von zwei Jochen so vorgezogen, daß sie Seitenteile eines Rechteckes bilden, das man dem ganzen Bau umschreiben kann. In den elliptischen Innenraum sind auf einer „ähnlichen“ kleineren Ellipse zehn Freipfeiler in differierendem Abstand eingestellt, die unter sich durch Bögen zu Arkaden, mit der Außenmauer durch kurze Bogenstellungen verbunden sind. Es entsteht so ein elliptischer Kernraum mit Umgang. Der Querschnitt¹⁷ zeigt, daß der Kernraum mit einem flachen Muldengewölbe, die Umgangsjoche aber mit kleinen Quertonnen eingewölbt sind. — Aus der Vorhalle kommend betritt man die Kirche durch eine Tür im Westen. Obwohl keine Fenster zu sehen sind — alle Lichtquellen sind für den Eintretenden durch die Freistützen verdeckt — wird man von einer großen gleichmäßigen Helligkeit empfangen¹⁸. In dieser Helligkeit ziehen die dunklen und farbigen Gegenstände den Blick zuerst auf sich, — zunächst vor allem der Hochaltar, der zwischen den beiden östlichen Pfeilern erscheint. Mit den beiden Seitenaltären im jeweils ersten „Joch“ schließt er sich zu einer Gruppe zusammen. Dies ist möglich, weil die räumliche Stellung des Hochaltars unklar bleibt. Ferner wird die Aufmerksamkeit des Betrachters von dem großen Fresko in Anspruch genommen, das über den weißen Pfeilern in

¹⁴ Die Steinhausener Lösung des Rahmenproblems tritt bei Zimmermann nicht unvermittelt auf; seit dem Beginn seines Schaffens beschäftigt ihn die Aufgabe, den Rahmen zum Bildgegenstand zu machen. Schon in dem kleinen Chorfresko der Kartäuserkirche in Buxheim stukierte er eine kleine Balustrade in das Fresko hinein (1711/12). Nächstes Beispiel in der Bibliothek von Benediktbeuren, etwa 1724. Die hier nicht zu besprechende Art dieser Versuche und die geringe Ausdehnung der Fresken machen sie zu Vorstufen des Steinhausener Werkes.

¹⁵ Über die Geschichte der Wallfahrt Steinhausen, über die Entstehung von Kirche und Ausstattung unterrichtet in erschöpfender Breite die Monographie von Kasper und Strache. Dort auch eine auf das künstlerische Wesen des Baues zielende Beschreibung. V ff. Ausführliche Angaben des ikonographischen Programms 66 ff.

¹⁶ Abb. bei Lieb 115.

¹⁷ Abb. bei Lieb 114.

¹⁸ Lieb Abb. 145.

lichten, dabei intensiven Farben erscheint. Das aus Freipfeilern, Bögen, der Stuckzone und dem großen Fresko zustandekommende System erscheint dem Auge als eine befriedigende Einheit. — Um die seitlichen Randzonen des Freskos (vier Erdteile) bequem betrachten zu können, muß man an die jeweils gegenüberliegende Stelle des Umgangs treten¹⁹. Erst dadurch wird die Wand als Raumgrenze voll sichtbar und erlebbar. Durch tiefe Fenstereinschnitte wird die Mächtigkeit der Wand — trotz der weißen Färbung — anschaulich, das entschiedene Absetzen von Öffnung und dicker Wand schafft ein klares Verhältnis von Außen- zu Innenraum. Nicht entschieden ist jedoch, für welchen Raum diese Wand Grenze bedeutet. Zunächst grenzt sie den Umgang nach außen ab, der Umgang aber kann gar nicht als eigener Raum angesprochen werden. Die Freipfeiler bilden gegenüber der Wand keine Grenze — dazu ist ihre Stellung zu locker; die Proportionen des Umgangs — ein Meter achtzig breit und zwölf Meter hoch — ließen auch gar nicht den Eindruck eines eigenen befriedigenden Raumteils entstehen. Erst wenn man eine Hälfte des Umgangs durchschritten hat und nun entlang der Längsachse nach rückwärts blickt, hat der Raum wieder Einheit und Sinn²⁰. Der Blick in beide Richtungen der Längsachse jedoch verstellt die Fenster: die Wand wird dann nicht mehr als Raumbegrenzung gesehen, sie erscheint als immaterielle weiße Fläche zwischen den Pfeilern, das Verhältnis von Innen- zu Außenraum bleibt undefiniert. Der Kernraum erscheint von größerer räumlicher Konsistenz, obwohl er nicht durch eine kontinuierliche Raumgrenze ausgegrenzt ist; eine Freipfeilerstellung in diesen Abständen ist selbst bei konzentrischer Anordnung keine eindeutige Raumgrenze. *Raumkonsistenz und Erlebbarkeit der gebauten Raumgrenze verhalten sich umgekehrt proportional.* Ein befriedigendes Raumerlebnis stellt sich ein, wenn die Wand nicht mehr als Grenze zwischen Innen- und Außenraum deutlich wird. Der Umgang als architektonisch begrenzter Raumteil erscheint als Schalraum von geringerer Raumqualität als der nicht klar begrenzte Kernraum (die der inneren Ellipse folgende konkave Führung sowohl der Balustrade vor dem Altarraum wie auch der Orgel-empore unterstreicht das Übergewicht des Kernraumes). In der „befriedigenden“ Blickrichtung der Längsachse erscheinen die der Wand vorgelegten Pilaster weniger als Wandgliederung, sondern vielmehr als Projektionen der Pfeiler, die verbindenden kurzen Bögen erwecken dann den Eindruck, als sei der Kernraum konzentrisch mit hohen schmalen Toren umstellt.

Die Pfeiler verleugnen sich zwar nicht in der Form, jedoch in der Materialität und den erlebbaren statischen Verhältnissen als Architektur. Ihre weiße Substanz ist gegen jede Materie indifferent, das Verhältnis der leichten Bögen zu den kräftigen Pfeilern läßt nicht das Erlebnis „Stütze“ zustandekommen, an die Stelle statischer Funktion ist eine spannungslose Existenz getreten. Zu dieser undynamischen Existenz tritt das gleichmäßig flutende Licht, dessen Quellen unsichtbar bleiben, das keine starken Schatten wirft und durch die Architektur, deren

¹⁹ Lieb Abb. 147.

²⁰ Lieb Abb. 144.

Stofflichkeit auflösend hindurchzuleuchten scheint²¹. Die materiale und statische Indifferenz des Arkadensystems ist jedoch nur denkbar, weil dieses *anschaulich* keine Wölbung zu bedienen hat. An Stelle dieses architektonischen Teiles erscheinen nun, vom Fresko illusioniert, der Himmel, die vier Erdteile, das Paradies etc. Die helle Farbigkeit gibt den Freskogegegenständen die gleiche „atmosphärische“ Zuständlichkeit wie der Architektur. Die Untersuchung der Zone zwischen Pfeiler und Fresko hat gezeigt, daß die Architektur mit am Bild teilhat, also auch der architektonische Raum ein gebauter Himmel, ein gebautes Paradies, eine gebaute Welt ist.

Die Stützen haben in diesem gebauten „Bild“ der „Kirche“ eine konkrete Bedeutung. Auf jedem der zehn Pfeiler sitzt eine Apostelfigur, einbezogen in die Zone zwischen Fresko und Architektur. Aus dem architektonischen Gegenstand Stütze und dem „Inhalt“ der darauf postierten Plastik konstituiert sich für den Betrachter die Bedeutung des Pfeilers innerhalb des Gesamtkunstwerkes: die Apostel sind die Stützen der Kirche, auf ihnen ruht der Himmel, die Welt etc. (Die zwei zur Zwölfzahl fehlenden Apostel, Petrus und Paulus, stehen am Hochaltar.) Die Rückversicherung gegen diese Auflösung der Stütze in Bedeutung ist die genauso zutreffende Feststellung: die Pfeiler sind die Stützen der Kirche (= des Kirchengebäudes).

Die Voraussetzung für diese Bildhaftigkeit des Ganzen ist die teilweise Entwicklung der Architektur als Raumbegrenzung hinsichtlich Material und Statik. Da aber die illusionierte Gegenstandswelt des Freskos denselben Realitätsgrad wie der Architekturraum beansprucht, ist sie in gleichem Maß entwickelt wie die Architektur auch. Auf dieser gemeinsamen Grundlage kann die gegenseitige Modifikation von Bild und Architektur erfolgen. Sie ist doppelschichtig: Erstens modifizieren sich die verschiedenen Seinsweisen von „Kirche“, und zweitens verlangt, sozusagen in ästhetischer Modifikation, das farblose, weiße Arkadensystem nach den lichten Farben des Freskos (Dehio spricht von einem „*crescendo*“ der Dekoration). In der Rahmenzone wird der gegenseitige Austausch der Realitäten anschaulich. Nun ist es erforderlich, das Ganze *gleichzeitig* als Bild und als Architektur zu betrachten. Eine isolierende Betrachtungsweise würde sowohl die Architektur wie auch das Fresko sinnlos machen, und zwar in bedeutungsmäßiger wie auch ästhetischer Hinsicht. *Es ist das Charakteristikum der Rokoko-Kirche, daß sie weder das Bild noch die Architektur völlig realisiert.* Die Rokoko-Kirche stellt die Objektivierung der Spannung zwischen einer architektonischen und einer bildhaften Verwirklichung von Kirche dar, zwischen der Kirche als Gebäude und ihren im Fresko illusionierten Bedeutungen.

Bis jetzt ist nur der Kernraum interpretiert, Umgang und Kernraum stehen aber in der Steinhausener Kirche in einem nur diesem Werk

²¹ Lieb weist darauf hin, daß eine Stuckmarmorierung der Pfeiler geplant gewesen sei (117); vgl. den bei Kasper-Strache (40) abgedruckten Voranschlag Zimmermanns. Daß sie nicht zur Ausführung kam, erscheint uns symptomatisch: es wäre damit ein materiell-dynamisches Element in den Bau gekommen, das wenigstens die Wirkung der flutenden Lichtführung und einen Teil der ästhetischen Wirkung des Freskos innerhalb der Gesamtanlage hätte stören können.

eigenen kultisch-künstlerischen Bezug. Wie gezeigt, erhält der Umgang je nach Standort und Blickrichtung eine unterschiedliche Raumkonsistenz. Von den Standpunkten im Osten und Westen her gesehen ist er nur Schallraum, tritt man in ihn hinein — wozu die Anlage des Freskos auffordert — so wird er zum Um-Gang, durch die Wand ganz deutlich als Innenraum definiert. Diese Betretbarkeit des Umgangs liegt in der Struktur des Kunstwerks begründet, sie ist aber auch eine Anforderung an den Bau als Ziel einer Wallfahrt. Hauttmann hat auf die „völlige Zwecklichkeit“ der Kirche bereits hingewiesen²². Der Brauch, das Ziel der Wallfahrt erst noch einmal zu umgehen, erfordert einen betretbaren Umgang. Wegen der Wand auf der einen Seite hat der Wallfahrer zwar das Gefühl „drinnen“ zu sein, doch kommt dabei kein befriedigender räumlicher Eindruck zustande. Erst wenn er nach vollzogenem Um-Gang den Kernraum betritt, so kommt er an: in dem Himmel, der Welt etc. und auch in dem Kirchengebäude zu Steinhausen. Das alles zusammen bildet ja das Ziel der Wallfahrt, nicht etwa der Umgang²³. Die originelle, sublimale Leistung der Brüder Zimmermann besteht gerade darin, daß die kultische Forderung *und* das sichtbar gemachte ideelle Ziel der Wallfahrt in dem einen Kunstwerk des Kirchengebäudes zusammenfallen²⁴. In dem Augenblick, wo die Architektur ihren Zweck als „Gebrauchsgegenstand“ (Umgang) erfüllt hat, wird sie zum gebauten Bild des Wallfahrtsinhaltes (Kernraum).

f

Die Wieskirche

Im Grundriß²⁵ der Wallfahrtskirche in der Wies, 1746/54, nahm Dominikus Zimmermann nochmals den Gedanken des abgerundeten „Langhauses“ mit Umgang auf. Während jedoch für Steinhausen eine einzige geometrische Form für diesen Raumteil verbindlich war, handelt es sich hier nicht um eine Ellipse oder um ein Oval, das durch Abschrägung eines Rechtecks entstanden zu denken wäre, sondern um eine komplizierte Form. Zwei kongruente Kreisfragmente (etwa $\frac{2}{3}$ -Kreise je) werden durch Einschiebung von je einer kurzen Geraden im Norden und Süden voneinander getrennt. Der komplexen Mantelform folgen im Inneren wieder Freistützen, diesmal paarweise angeordnet. Die acht Paare stehen in unterschiedlichem Abstand, in der Längs- wie in der Querachse treten sie weiter auseinander. Der gleichmäßige Abstand der Stützenpaare von der äußeren Raumgrenze schafft wieder eine Art Umgang. Im Westen ist eine Vorhalle von der Form eines Ellipsenfragmentes herangeschoben.

²² Hauttmann 189.

²³ So hat der Umgang der basilikalen Wallfahrtskirche Weihenlinden bei Bad Aibling, 1653/57, keinen räumlichen Kontakt mit dem Kircheninneren, obwohl er wie ein viertes bzw. fünftes Schiff angemauert ist. Es wäre zu untersuchen, ob Zimmermanns Lösung nicht ähnliche Vorformen im Zentralbau hat (zum Beispiel Wallfahrtskapelle in Altötting). Zu Bedeutung und räumlicher Stellung des Umgangs vgl. auch Lamb 34 f.

²⁴ Lieb 120: „Lösung und Vollendung der ‚künstlichen‘ Ovalarchitektur ergab sich daraus, daß der Baumeister die Forderungen und Übungen der Zweckaufgabe willig aufnahm und sein Werk aus dem Brauch und Sinn der Wallfahrt gestaltete.“

²⁵ Abb. bei Lieb 125.

Das Altarhaus erscheint im Grundriß dreischiffig in einer Länge von drei Jochen. Weiter östlich ist ein weiterer abgerundeter Raumteil gegeben, eine Art Retrochor, an den sich dann der Turm anschließt. Der Längsschnitt²⁶ durch die Anlage zeigt, daß der Hauptraum mit einem Muldengewölbe eingewölbt ist, das in eine Flachdecke übergeht. Die Wölbform über dem Chor könnte man als gedrückte Tonne ansprechen.

Durch das Innere der Kirche flutet eine große gleichmäßige Helligkeit. Der Standpunkt im Westen, etwa unter der Brüstung der Orgelempore erschließt dem Blick den Raum weitgehend²⁷. In der Längsachse zieht die Aufmerksamkeit der tief erscheinende Chor auf sich. Genauer: der farbige Altarbau, die auf diesen zuführenden Freisäulen und darüber das Fresko. Zentrum dieser Anlage ist das Gnadenbild des gezeißelten Heilandes, darüber erscheint als Altartafel ein Bild der Heiligen Sippe. Die Form des Bildausschnittes ist bemerkenswert, seitlich wird er zu etwa zwei Dritteln der Gesamthöhe von geraden, vertikalen Rahmenstücken gebildet, dann aber löst sich der Rahmen — zuerst verbreitert und dann verengt — in ein Gefüge von kurzen gegenläufigen Kurvenstücken auf, das oben mit einem Stichbogen abschließt. Als farbige Akzente erscheinen in der Helligkeit des Kirchenraumes weiterhin die Kanzel, die gegenüber befindliche Abtsloge, die beiden großen Altäre in der Querachse und vor allem die Fresken Johann Baptist Zimmermanns.

Noch mehr als in Steinhausen nehmen die architektonischen Teile der Kirche gegenüber traditionellen Architekturbegriffen eine Sonderstellung ein. Die acht Freistützenpaare können wegen ihrer beträchtlich verschiedenen Abstände — in der Längs- und Querachse je sieben Meter zwanzig, in den Diagonalen vier Meter — keine Raumgrenze bilden. Zudem entspricht ihre Bildung nicht traditionellen Architekturformen. Die beiden Stützen eines solchen Paares haben zwar Sockel- und Gebälkstück gemeinsam, die Schäfte dazwischen sind jedoch weder Säulen noch Pfeiler, von jenen haben sie die konvexe Krümmung, von diesen die vier Kanten. Zusammen mit der gleichsam lichtgetränkten Unstofflichkeit bewirkt dieses Vermeiden der entschiedenen architektonischen Form das „angenehme“ Hinweggleiten des Auges über diese ganz undynamischen Gebilde. Im Gleiten fällt der Blick auf die zwischen den Stützenpaaren erscheinende Wand. Es ist aber alles getan, um das Gefühl „Wand“ nicht zustandekommen zu lassen. Die Gliederung durch Doppelpilaster ist noch mehr als in Steinhausen sekundär, von den Stützen her projiziert; durch die mit den Freistützen verbindenden Bogenstellungen entstehen wieder die „Tore“ (besonders ausgeprägt im Norden und Süden zu erleben, wo die Pilaster zu Halbpfeilern geworden sind)²⁸. Durch die nah an die Pilaster herangerückten Fenster wirken diese Tore wie freistehend. Das dazwischen erscheinende System von weißer Fläche und Fenstern bewirkt den Eindruck differenzierter Helligkeitsgrade. Die wenig tiefen Fenster-einschnitte sind weich ausgekehlt, es entsteht so nicht der Eindruck von Mächtigkeit der Wand, sondern ein kontinuierlicher Übergang der Licht-

²⁶ Abb. bei Lieb 124.

²⁷ Lieb Abb. 151.

²⁸ Lieb Abb. 152.

werte zwischen der Öffnung und der farblosen Fläche, ein „Licht-rahmen“²⁹. Dieses Nebeneinander von verschiedenen Lichtwerten hat das noch in Steinhausen entschiedene Verhältnis von Mauer und Öffnung, von innen und außen ersetzt. Eine ganz wesentliche Rolle spielen dabei Gruppierung und Form der Fenster. Beides kann nicht als architektonische Bildung im Verhältnis zur Wand erlebt werden; das Verhältnis der Fenster „zur Wandfläche ist dem eines graphischen Ornamentes zum Papiergrund ähnlich“³⁰. Die Gruppierung unterstreicht die Selbstständigkeit gegenüber dem Aufbau der Tore: die Hochfenster überschneiden die Höhe der Kapitelle, die runden darüber jene des Gebälks. Der Zusammenhang der weißen Mantelfläche ist zudem noch durch die Stellung der Beichtstühle und Nebenaltäre unterbrochen. Der Blick fällt „nirgends auf eine größere Wandfläche, auf eine feste Grenze, die als kompakter Raumabschluß gelten könnte“³¹. Es existiert keine architektonisch zu erlebende seitliche Raumgrenze mehr, die Wand ist in ein System differenzierter Lichtwerte überführt — Feulner spricht von der „Auflösung ins Unbegrenzte“. Ebenso sind die Wölbungen des Umgangs durch Fresken oder tatsächliche Öffnungen durchlöchert und aufgelöst. Die Funktion der Wand ist somit eine sekundäre geworden, sie formt und gestaltet nicht mehr primär den Innenraum, sondern umgekehrt: sie verhindert das Eindringen des profanen Freiraums. Damit aber hat der Umgang aufgehört, erlebbarer Raumteil zu sein. Im Gesamtkunstwerk ist nichts so angelegt, daß er betreten werden müßte, das große Fresko ist genauso wie die kleineren im Umgang am bequemsten vom Gemeinderaum aus zu betrachten. Die Lichtzone um den Kernraum herum hält den Betrachter von einer Annäherung oder sogar von einem Betreten des Umgangs fern; mit feinem Gefühl dafür hat Zimmermann den Umgang gegenüber dem Kernraum um eine Stufe erhöht — entrückt³². In Steinhausen (wo diese Stufe fehlt) war der Umgang als solcher gleichermaßen Bestandteil des Kunstwerks wie auch des kultischen „Gebrauchsgegenstandes“ Kirche gewesen. In der Wies ist der Umgang *künstlerisch* eine unbetretbare Lichtzone, und der Wallfahrer, der ihn dennoch betreten muß, verhält sich nicht gemäß der Struktur des Kunstwerks. Das praktisch-kultische Erfordernis schließt das Erleben des Kunstwerks zum Teil aus, der kultische Zweck der Architektur deckt sich nicht mehr völlig mit ihrer auf den Betrachter bezogenen künstlerischen Anlage³³.

Die Stützenpaare sind unter sich durch eine Art Bögen verbunden, die bei gleicher Höhe wegen des unterschiedlichen Abstandes der Stützen abwechselnd gedrückt beziehungsweise gestelzt erscheinen³⁴. Diese Bögen

²⁹ Glückliche Formulierung bei Lieb 128.

³⁰ Worobiow 88.

³¹ Feulner, Wies 11.

³² Diese Erhöhung beginnt links und rechts vom Eingang (vgl. den Grundriß bei Lieb 125). Der Kirchenbesucher wird somit vom Umgang ferngehalten und gleich in den Kernraum gewiesen.

³³ Der Umgang ist wegen seiner Schmalheit und großen Höhe kein „Raum“; vgl. Lieb Abb. 153. Eben die Erhöhung dieser schmalen Zone und die körperliche Nähe zu den in Form und Materie entfremdeten Architekturteilen bewirkt ein Gefühl der Unsicherheit, das den Um-Gehenden in den Kernraum zieht.

³⁴ Lieb Abb. 151.

entstehen sozusagen erst sekundär, sie sind jeweils aus drei Bogenstücken zusammengesetzt, sich abrollende Voluten betonen die Selbständigkeit der Teile. Diese „unklare“ Bildung der Bögen modifiziert entsprechend die Zwickel zwischen ihnen, die zu unsymmetrischen, „verbogenen“ Gebilden werden, durch große Stuckrocaillen weitgehend verdeckt. Über dem umlaufenden Arkadensystem folgt ein mehrfaches Stuckprofil, aus jeweils kurzen geraden und gekurvten Stücken zusammengesetzt³⁵ und durch die Zwickelrocaillen und kleinere an den Scheiteln der Bögen teilweise überdeckt. Darüber vermengen sich Bild, Architektur und Ornament. Der gleitende Blick liest die Randzone von Osten beginnend folgendermaßen: gemalter Thron mit Rocaillestützen = Gegenstand aus Ornament im Fresko; Quasi-Giebel mit Rocaille ornamentiert = stukkiertes Architekturteil trägt Ornament; geht über in Rocaillebalkon = Ornament als Architektur. Nun folgt ein kurzes Stück gemalter Himmelsraum, dann wieder ein ornamentierter Giebel usw., bis im Westen endlich ein ausschließlich architektonischer Gegenstand, ein Tor, gemalter Bildgegenstand wird. Die Bildhaftigkeit der ganzen Architektur, die stellvertretende Architekturhaftigkeit des Bildes und der Anteil des Ornaments an beiden Realitäten ist evident, die zarte Färbung des Stucks vermittelt dabei zwischen der farblos weißen Architektur und den hellen Farben des Freskos. Einen besonderen Hinweis, daß die Bildhaftigkeit auch für den gebauten Raum noch verbindlich ist, gibt die Form der Fenster: ihr Umriß paraphrasiert das zuerst erschaute Format des Hochaltarbildes. Die helle Öffnung assoziiert die Vorstellung Bild: Aus dem architektonischen Gegenstand Fenster ist eine Zwitterform geworden, ein Bildfenster. (Das Fenster ist deshalb auch nicht von Rocaille umgeben, weil es schon selbst am Bildcharakter teilhat). Nun wird klar, warum alle gebauten Teile — Wand, Fenster, Stütze, Bogen, Zwickel und Gewölbe — sich anschaulich nicht mehr mit traditioneller Architektur decken.

Die Architektur vermengt ihre vordergründige gebaute Existenz mit einer diese übersteigenden Realität: sie bildet sich selbst ab, sie ist das gebaute Bild der Architektur.

Der Chor der Wies erscheint unbetretbar, das Umgangssystem trennt ihn vom Gemeinderaum; eine weitere Stufe nach dem ersten Joch und eine Balustrade entrücken ihn im verstärktem Maß³⁶. Hier erscheint nun zum erstenmal eine konventionelle Architekturform, die Freisäule, durch die blaugraue Färbung betont. Darüber jedoch ist die Architektur in Form und Materie so weit wie möglich aufgelöst. Im ganzen Bau verleugnen sich Materialität und auch Plastizität, die Säulen erscheinen deshalb nicht als formale Verdichtung, nicht als Glieder des Baukörpers, sie setzen sich von diesem — auch durch die Farbe — ab. Die Säulen isolieren sich aus dem architektonischen Verband und werden mit den gleichgroßen und ebenfalls gefärbten (roten) Altarsäulen in einer Folge gesehen. Zwei gleichwertige Sichtweisen deuten nun die Chorsäulen beziehungsweise den Hochaltar um: Spricht man die gebauten Säulen als Architektur an, so wird der Hochaltarbau in diese Realität der Architek-

³⁵ Lieb Abb. 150.

³⁶ Lieb Abb. 154.

tur mit hineingenommen, so wird er zur Quasi-Architektur. Betrachtet man aber den Altarbau als eingestelltes Ausstattungsstück, so werden die auf ihn zuführenden gebauten Säulen ebenfalls zur Ausstattung. Wenn Dehio für den Hochaltar betont hat, daß er „in keiner Weise ein selbständiges Gebilde ist“³⁷, so gilt dies ebenso für die Chorsäulen; Architektur und Altarbau deuten sich über das gemeinsame Gelenk der farbigen Säule unaufhörlich um, eine eindeutige Bestimmung wird unmöglich. Entsprechend ist das Verhältnis zum Raum. Die Säulenstellung und die weitgehend durch Fenster aufgelöste weiße Wandfläche begrenzen den Raum ebensowenig wie der Altarbau. Die Retabel weicht hinter die Säulen zurück; So wie durch das Bildformat das Fenster zum Bildfenster wurde, modifiziert jetzt die Fensterform den Bildausschnitt: Er wird als Fenster-Bild erlebt, das Bild erscheint nicht *im* Ausschnitt, man glaubt vielmehr, durch ihn hindurchzublicken. — Oben im Altarbau steht das apokalyptische Lamm in einer runden Öffnung, durch diese hindurch fällt der Blick in einen von Engeln belebten Himmelsraum: der Altarbau schließt den Raum ebensowenig wie die Wand ab, durch ihn hindurch vermeint man in weitere Räume zu blicken.

Für die Realität des Rokoko-Kirchengebäudes ist es bezeichnend, daß eine traditionelle Architekturform nur dort erscheint, wo sie vom Betrachter nicht im direkten Gegenüber, sondern nur in der bildhaften Distanz zu erleben ist: Die Säulen im Chor der Wies sind fast fünf Meter über den Boden erhöht, der Chor selbst erscheint unbetretbar. Im Gemeinderaum sind die einzigen vertrauten Architekturformen die Balustraden der vier Rocaillebalkone in der Wölbzone, dort aber sind sie für den Betrachter unerreichbar, sie haben für ihn die gleiche Bildrealität wie das Fresko³⁸. Eine „wirkliche“ Architektur, aus Stufen, Sockeln, Säulen, Türe und Giebeln zusammengefügt, erscheint erst in der äußersten Entfernung vom Betrachter: die traditionelle Architektur zu realisieren ist Sache der Malerei (Westpartie des Freskos)! Dies ist sozusagen die Gegenprobe auf die Bildhaftigkeit des gebauten Raumes. Dessen architektonische Entwicklung und die Entrückung der wirklichen Architektur (Chorsäulen, Stuckbalustraden, Freskoarchitektur) bilden zusammen mit dem Fresko die schaubare ästhetische Einheit, die alles verbindende Bildhaftigkeit.

Nun ist noch die Frage nach dem Thema dieser Bildwelt zu stellen. Die beiden großen Fresken im Gemeinderaum und im Chor machen das Ganze zum „Himmel“. Was sonst noch in ihnen erscheint, ist eine auf die Wallfahrt bezogene Abänderung der Darstellung des Jüngsten Gerichtes. Der für die Schuld der Menschheit gezeigte Heiland (Gnadenbild über der Hochaltarmensa) erscheint im Hauptfresko als ankommender Richter (nach Matth. 24, 30). Gerade dieses Ankommen stellt den Bezug zur Wallfahrt her: Das Gericht hat noch nicht begonnen, der Thron des Richters wird erst bereitet, noch ist es Zeit zur Reue und Versöhnung: Christus erscheint im Zentrum auf dem Regenbogen, dem Unterpfand des

³⁷ Dehio Georg, Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler, Bd. III, Berlin 1908, 556.

³⁸ Vgl. dazu auch Bauer 90.

Bundes mit den Menschen, er weist auf Kreuz und Seitenwunde, Zeugnisse der Erlösung. Voraussetzung für die Versöhnung sind Reue und Tugend: Im Umgang erscheinen acht Fresken mit Darstellungen reuiger Sünder aus dem Neuen Testament, in den großen Zwickelrocaillen Allegorien der acht Seligkeiten beziehungsweise der diesen zugrundeliegenden aktiven und passiven Tugenden. Im Weiterschreiten erhält der Wallfahrer die Bestätigung der durch Christi Opfer erwirkten Versöhnung mit dem Vater. Zu diesem werden im Chorfresko die Leidenswerkzeuge emporgetragen. Die sechs kleinen Bilder über den Choremporen zeigen die Folgen der Versöhnung, Christi Wunderheilung des Leibes und der Seele³⁹. Die beiden großen Fresken weisen zusammen die wesentlichen Elemente der Ikonographie des Jüngsten Gerichtes auf: Christus, Maria, Apostel, Erzengel, Michael als Seelenwäger, Posaunenengel, den Thron des Richters, die Bücher des Lebens, die Leidenswerkzeuge. Zwei Abänderungen sind entscheidend: 1. Das Noch-nicht der Entscheidung, das die Möglichkeit der Versöhnung mit dem Richter offenläßt. Die Endgültigkeit der kommenden Entscheidung deutet im Westen (des Freskos) das Tor zur Ewigkeit an mit der Beschriftung *tempus non erit amplius* (Ap. 10, 6). — Und besonders wichtig: 2. Das Fehlen der zu Richtenden im Fresko. *Diese aber sind die Wallfahrer selbst*, Christus und Michael blicken auf sie herab. Die Wallfahrer vervollständigen so inhaltlich das Gesamtkunstwerk, ein letzter Hinweis auf die Bildhaftigkeit der ganzen Anlage.

Die Einbeziehung des Betrachters als Bestandteil des Kunstwerkes bedeutet jedoch die letzte Übersteigerung, die zugleich auch die „Rettung“ des Betrachters ist. In einer progressiven Betrachtung baute sich aus Architektur, Rocaille und Fresken *ein* Bild, und in dem Augenblick, wo dieses Bild den Betrachter einbezieht, muß er das ganze von sich distanzieren, weil sein Bewußtsein ihm sagt, daß seine Existenz nicht die des Bildes ist. Die Verwirklichung des Bildes der Wieskirche als *totale* Realität kommt deswegen nicht zustande, weil man sozusagen als Schlußstein einen Faktor verwendet, der nicht der künstlerisch bildhaften Realität aller übrigen Erscheinungen angehört, der von „dieser Welt“ ist — nämlich den Betrachter selbst. Die ästhetische Distanzierung des Ganzen als Kirchengebäude ist jedoch genauso wenig völlig möglich, da sich dieses Ganze nicht als ein architektonisches Gebilde anschaulich macht, sondern sich mit der „Dekoration“ zu einem Gesamtbild vereinigt. Der anschauliche Bestand deutet den Gesamttraum als Bild und den Betrachter als Bildbestandteil, der Betrachter seinerseits deutet den anschaulichen Bestand logisch als Kirchenraum und als Kirchengebäude. Der daraus resultierende unaufhörliche Vorgang der wechselseitigen Umdeutung läßt weder das Bild noch das Kirchengebäude zur ganzen Realität werden. Dieses Pendeln von einer Realität zur anderen, die Rückversicherung gegen jede mögliche Entscheidung — das ist das Gestaltungsprinzip des Rokoko.

Zwiefalten

Neben der Wies erscheint als bedeutendstes dem bayerischen Kunstschaffen zugehörige Werk des fünften Jahrzehnts die Benediktinerabtei-

³⁹ Ausführliche Angabe der Themen der kleinen Fresken bei Lamb 35 und 41.

kirche Zwiefalten, „Höhepunkt und Abschluß“ der Reihe bayerischer Längsbauten (Hauttmann). Seit 1739 bauen an Chortürmen und Vierung die Maurermeister des Klosters, die Brüder Schneider, und ab 1741 übernimmt *Johann Michael Fischer*, dessen Werk die Kirche im wesentlichen ist, die Bauleitung. Bis 1752 waren die wesentlichen Arbeiten, Stuck und Fresken der Haupträume wie auch der Hochaltar vollendet.

Im Grundriß⁴⁰ gliedert sich der 93,5 m lange Bau in eine Vorhalle mit einer Tiefe von etwa zwei Jochen und ein Langhaus von vier Wandpfeilerjochen. Dann folgt eine nicht ganz quadratische Vierung, an die zwei wenig über die Flucht des Langhauses ausladende Querarme angesetzt sind, die im Süden beziehungsweise Norden abgeschrägt wurden. Nach Osten zu verengt sich der Bau zur Breite des Langhausmittelschiffs in einen langen Chor, an den sich das Altarhaus schließt. Die im Untergeschoß durch eine Mauer vom Kircheninneren abgetrennte Vorhalle spricht für den Raumeindruck nicht mit. Da Chor und Altarraum zusammen etwa die gleiche Länge haben wie die vier Joche des Langhauses, erscheint im Grundriß die Vierung als zentrales Motiv, von dem jeweils gleich lange Längs- und Querarme ausstrahlen. — Längs- und Querschnitt zeigen, daß der Bau im Langhaus und im Chor von glatt durchlaufenden Tonnen überwölbt ist, über Vierung und Altarhaus erheben sich Flachkuppeln, über den das Langhaus begleitenden Abseiten Quertonnen, während die Wölbflächen der Querarme zwischen Tonne und Mulde schwanken.

Die Erwartungen, die sich bei Betrachtung des Grundrisses hinsichtlich der Raumproportion und Raumponderation einstellen, realisieren sich beim Betreten des Langhauses im Westen durchaus nicht⁴¹. Obwohl sich dem Eintretenden kein Fenster zeigt, flutet durch Langhaus und Chor helles Licht, die Vierung schiebt sich als dunkler Mittelgrund ein (und zieht den Betrachter gerade deswegen nicht an). In der Helligkeit des Langhauses faßt das Auge zuerst die kräftig-roten Halbsäulen mit den vergoldeten Basen und Kapitellen auf, die zu Paaren an den Pfeilerstirnen stehen. Die Wandpfeilerjoche sind so schmal, daß der Blick nicht in die Kapellen fallen kann, sondern an der in die Tiefe des Raumes führenden Säulenstellung entlanggleitet. In der perspektivischen Verkürzung verdichtet sich der Rhythmus: Am Übergang zur Vierung erscheint von den Paaren jeweils eine Säule weiter nach innen gezogen, den Choreingang flankiert beiderseits eine schräggestellte Dreiergruppe⁴². In räumlich unbestimmter Tiefe, durch Licht und Ferne entrückt, gipfelt diese Doppelreihe in den ebenfalls roten, aber größeren Säulen des Hochaltars. Die den ganzen Bau durchlaufende Säulenstellung übertönt im Untergeschoß alles andere, die farblose Immaterialität der Sockel und Gebälkstücke an den Pfeilern scheint von Licht durchflossen, die einschwingenden Emporenbrüstungen scheinen dem Druck eines unbestimmt bleibenden Außenraumes nachzugeben. Die Säule in ihrer Farbigkeit isoliert sich, sie erscheint

⁴⁰ Abb. bei Lieb 74.

⁴¹ Lieb Abb. 87.

⁴² In Wirklichkeit stehen am Übergang vom Langhaus zur Vierung je drei Säulen und von der Vierung zum Chor je vier. Die asymmetrische Instrumentierung der Vierung ist jedoch so angelegt, daß dem im Westen stehenden Betrachter sich erst schräggestellte Zweiergruppen und dann Dreiergruppen von Säulen zeigen.

realer als Emporenbrüstungen und Gebälkstücke, sie wird zum „beherrschenden Motiv, das alle Raumteile verbindet“⁴³. Die verdoppelten Säulen haben anschaulich im konstruktiven Aufbau des Raumes fast nichts zu „leisten“, das Gebälkstück scheint in seiner Unstofflichkeit der Stütze nicht zu bedürfen. Darüber gibt es keine Architektur mehr. Die Säulen können nur in die Tiefe, gewissermaßen als Vorbereitung auf den Hochaltar, als Kolonnade gelesen werden. Erst im Hochaltar finden diese von allem übrigen Gebauten sich isolierenden Säulenreihen ihren „Sinn“: Sie gehören *anschaulich* mehr zur Ausstattung als zur architektonischen Konstruktion des Raumes. Der Altar und die auf ihn zuführenden Kolonnaden ergeben zusammen eine einheitliche, in sich sinnvolle „reichgestaltete Bildform“⁴⁴. Diese auf das Westende des Innenraumes berechnete Bildordnung hat aber für die architektonische Raumgestaltung wichtige Folgen.

Einmal verschwinden die seitlichen Raumgrenzen, da die Abseiten „in ihrer Gestalt und Ausdehnung nicht erfaßt werden“⁴⁵. Säulen und Gebälkstücke scheinen gleichsam freizustehen, durch die sich sanft blähenden Emporenbrüstungen äußerst locker verbunden. Das Raumbild verhält sich deshalb zu den Kategorien des Innen- oder Außenraumes indifferent, der Kirchenraum ist zum Bildraum geworden, der Abschluß im Osten zum Zentrum des Raumbildes.

Zum anderen gehen die einzelnen Raumkompartimente — Langhaus, Vierung, Querarme (soweit sichtbar), Chor und Altarraum — in einer größeren Einheit auf, „die dem Teil überhaupt keinen eigenen anschaulichen Wert beläßt“⁴⁶. Die ursprünglich architektonischen Raumkompartimente werden durch differenzierte Lichtwirkungen zu Bildgründen.

Sodann trifft die Anordnung architektonischer Elemente in einer bildhaften Erscheinungsweise radikal für die Gewölbe zu. Das sich nahezu dreißig Meter in die Tiefe erstreckende Langhaus ist an der Decke nicht architektonisch gegliedert, Stuck und Fresko „überwuchern und verdrängen“⁴⁷ das Gewölbe: hier haben Ornament und Malerei die Architektur ersetzt. Die Hauptpartien des großen Freskos sind auf den Weststandpunkt berechnet, ebenso ist von dorthier auch der „Himmel“ der Vierungskuppel großenteils zu sehen. Zwischen den „Öffnungen“ der Fresken teilen die großen Bögen nicht Raumglieder ab, sie werden vielmehr zusammen mit den entsprechenden Säulenstellungen zu gewaltigen freistehenden und innerhalb der Bildordnung auf den Altar zuführenden und diesen rahmenenden Triumphbögen.

Die Einheit des Gesamt-„Bildes“ besteht nicht nur in der Forträumung der seitlichen wie der oberen Raumgrenzen, sondern auch in der Farbe. Das Rotgold der Säulen und des Hochaltares erzeugt zusammen mit den vorwiegend gelbbraunen Tönen des Freskos eine farblich-ästhetische Einheit, in der die Kategorien Architektur und Bild ineinanderfließen. Die

⁴³ Fiechter 16.

⁴⁴ Ernst 70.

⁴⁵ Ernst 71.

⁴⁶ Ernst 71 f.

⁴⁷ Dehio-Gall, Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler, Westliches Schwaben, München Berlin 1956, 117.

anschauliche Verbindung ist wieder die Zone zwischen Gebälk und Fresko. Die riesigen Rocaillen lassen keine Bestimmung der Grenzen von Fresko oder Architektur zu; bezeichnend ist, wie sie zusammen mit kurzen verbogenen Rahmenfragmenten mit der Möglichkeit einer Totalrahmung nur spielen⁴⁸.

Die Staffellung der Bildgründe in die Tiefe macht nicht nur den Reichtum, sondern auch das konstitutive Element des Kunstwerkes aus. Jeder Schritt in die Tiefe des Raumes vermindert die Konsistenz des bildhaften Gefüges. In der dunklen Vierung hält das Chorgitter den Vorwärtsschreitenden zurück, im Chor erscheinen beidseitig auf fünfzehn Meter Länge die ungliederten Wände. „Der Raum verliert hier“, (schon am Westeingang zur Vierung) „seinen Sinn, man steht gleichsam in der Werkstatt der Architektur“⁴⁹. Schon in Steinhausen und der Wies war der Standpunkt im Westen der wichtigste gewesen, hier in Zwiefalten jedoch ist er der einzige, von dem aus sich der künstlerische Gehalt des Raumes in einer Blickrichtung erschließt. Ein Beschreiten der Tiefenachse schlüsselt den Raum nicht auf, es läßt vielmehr das künstlerisch-konstitutive Element, die bildhafte Vereinigung von Säulenreihen, Hochaltar, Triumphbögen und Raumgründen, progressiv zerfallen⁵⁰.

Mit dieser Bildordnung, die dem Betrachter einen Standpunkt am Westende, also gleichsam vor der Anlage diktiert, sind aber die gebauten traditionellen Architekturformen genau so in die optische Distanz entrückt wie etwa die Gegenstände des Freskos. Die Architektur kann (als Kunstwerk) nicht mehr begangen, sondern ebenso wie das Fresko nur erschaut werden, sie rückt vom Betrachter ab. Die Bezeichnungen Bildordnung und Bildhaftigkeit erhalten so einen tieferen Sinn. *Innerhalb des sich dem Betrachter zeigenden Gesamtbildes stellt sich die gebaute Architektur selbst mit dar*⁵¹.

⁴⁸ Für den Gesamteindruck des Zwiefaltener Kircheninneren vgl. die Beschreibung bei Hager 145.

⁴⁹ Ernst 73.

⁵⁰ Ganz charakteristisch dafür ist der Rückblick aus der Vierung (Lieb Abb. 88). Die meisten Freskogegegenstände stehen Kopf — sie werden sinnlos. Die Wölbung wird als architektonische Form erlebbar; gerade dann zeigt sich aber, daß sie nur ein konstruktives, kein künstlerisches Glied des Bauwerks ist. Die Säulen können wegen des schon erwähnten Aufbaus nicht zur Wölbung in anschaulichen Bezug treten; ihre Größe steht zur Höhe und Breite der gewaltigen Tonne in einem Mißverhältnis; die Staffellung der Säulenpaare hat keinen Sinn, kein Zentrum, keinen Zielpunkt mehr: es entsteht eine Art Bahnhofshalle.

⁵¹ Das „Thema“ dieses Gesamtbildes gibt wieder der Inhalt der Fresken. Das große Deckenbild im Langhaus zeigt die marianischen Wallfahrtsorte von Einsiedeln, Fourvières, Genazzano und Altötting nebst Hinweisen auf die Geschichte dieser Wallfahrten: zusammen mit Zwiefalten ist gewissermaßen ein marianisches Europa unter einem benediktinischen Himmel dargestellt. Das Vierungsfresko zeigt (laut Inschrift) Maria als Königin aller Heiligen im Himmel. Der Freskenzyklus der Kapellen bringt Darstellungen aus dem Marienleben, der in den Emporen solche aus der Geschichte des Benediktinerordens. Die weiteren Fresken im Querhaus, Chor und Altarraum beziehen sich auf Ordensheilige und Patrone.

Wichtig ist, daß in der Vierung — teils als Malerei in den Zwickeln, teils als plastische Gruppen auf dem Gebälk — Allegorien für die vier Erdteile und die vier Elemente gegeben sind. Die Bedeutungen des Kirchengebäudes als Welt und als Kosmos werden so anschaulich.

Ausführlichste Beschreibung der Ausstattung mit geschichtlichen Notizen bei Schurr, Bernardus Das alte und neue Münster in Zwiefalten, Ulm a. D. 1910.

Bei aller Verschiedenheit der Erscheinung stimmen die beiden großen Werke des fünften Jahrzehnts — Zwiefalten und Wies — im Stil überein. Gemeinsam ist ihnen die Auflösung der Raumgrenzen: in Zwiefalten durch die von der Bildordnung diktierte Blickrichtung, in der Wies ästhetisch durch die Auflösung der Wand in eine weiße Lichtfläche. Gemeinsam ist ihnen die Bildhaftigkeit der Architektur: einmal durch die weiterhin aus Rocaille gebildete Übergangszone zwischen Architektur und Fresko, zum anderen durch die Stellung des Betrachters *vor* den Raum (besonders in Zwiefalten); in der Wies durch die Ver-Bildung der Architekturelemente — Fenster, Stütze, Zwickel etc. — beziehungsweise durch die (Zwiefalten analoge) Entrückung der traditionellen Architekturformen. Gemeinsam ist ihnen die ästhetische Isolierung der gebauten Säule aus dem organischen Verband von Wand, Pfeiler und Gewölbe, ihre anschauliche Verwandlung von einer konstruktiven zu einer Würdeform. Und schließlich ist den beiden Werken gemeinsam, daß in der künstlerischen Umwandlung des Kirchenraumes zu einem Bildraum — und der damit verbundenen teilweisen oder ganzen Unbetretbarkeit des Innenraumes auf Grund der künstlerischen Anlage — die zweckhafte Funktion des Kirchengebäudes als eines kultischen Raums sich nicht mehr ganz mit seinem künstlerischen Anschauungswert deckt. In der Architektur beginnen sozusagen das Kunstwerk und der „Gebrauchsgegenstand“ auseinanderzutreten.

Die Johanniskapelle in Landsberg am Lech (Altarraum)

Steinhausen, Wies und Zwiefalten sind die bedeutendsten Rokoko-Kirchenbauten, an ihnen prägen sich die Kriterien für die kirchliche Rokoko-Kunst deutlich aus, und ihrem Rang nach reichen die übrigen Bauten des fünften Jahrzehnts, die dem bayerischen Kunstgebiet zugehören, nicht an sie heran. Neben Fischers 1750 entstandener Anastasiakapelle in Benediktbeuren wäre am ehesten noch Zimmermanns Johanniskapelle in Landsberg am Lech zu nennen, bereits 1741 geplant, jedoch erst kurz nach der Jahrhundertmitte ausgeführt⁵². Die Kärglichkeit der Ausführung hat bisher verhindert, daß dem Bau die ihm zukommende Bedeutung zuerkannt wurde. Der zwischen Rechteck, Achteck und Oval schwankende Grundriß des Gemeinderaumes bildet ein wichtiges Glied zwischen Steinhausen und Wies. Für uns ist hier der kleine kreisrunde Altarraum der Kapelle wichtig, weil er eine für das Rokoko anscheinend neue Erscheinung bringt, das *illusionistische Wandfresko* im Untergeschoß (Taf. 1). Beim Einblick in den Altarraum sieht man durch die Öffnungen eines aus Rocailles bestehenden Altaraufbaues in das Heilige Land. Durch eine weite Landschaft scheint der Jordan auf den Betrachter zuzufließen, als vollplastische Gruppe befinden sich Christus und der ihn taufende Johannes sowohl inmitten der großen Öffnung des Altarbaues, wie auch scheinbar in der Landschaft; das (geschnitzte) Wasser scheint zwischen den beiden Figuren hindurchzuzufießen. Das Wandfresko ist über ein Gesims hinweg mit dem Deckenbild verbunden, wo Gottvater, von Engeln

⁵² Vgl. Dehio-Gall, Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler, Oberbayern, München Berlin 1952, 270.

umgeben, erscheint. Da Decke und Wand von Fresken bedeckt sind, fehlt die Rocaille als Bindeglied. Und doch gelingt es der Anlage nicht, die totale Illusion zu verwirklichen. Das Wandfresko verschmälert sich nach oben zu, seitlich werden Stücke des Gesimses und der Wand sichtbar. Die unten vollkommene Illusion, die Architekturersatz ist, entlarvt sich selbst: die Wand- und Gesimsstücke zeigen, daß die Illusion „bloß“ Wandbemalung ist. Trotzdem aber wird der illusionistische Anspruch in der Verbindung mit dem Deckenfresko aufrechterhalten. Gesteigert und zerstört gleichzeitig wird die Illusionistik der Szene durch den Altarbau. Die plastische Greifbarkeit der Figuren vor und in der Landschaft, das scheinbar zwischen ihnen hindurchfließende Wasser vervollkommnet die Illusion. Diese ergreift auch den Altarbau, in dem die Figuren stehen — und sie wird zerstört: Das sich über der Mensa erhebende Rocaillegebilde steht nicht als illusionistischer Gegenstand in Hinsicht auf das Heilige Land da, sondern als Altarbau, als Ausstattungstück des Kirchenraumes. Die Gruppe wird nun gewissermaßen zum Altarbild, von Rocaille gerahmt. Mit dem Durchblick und dem plastischen Wasser beginnt aber wieder die Illusion. Die Gleichzeitigkeit beider Seinsweisen läßt weder den distanzierenden Kunstgegenstand (Altarbau mit Plastiken) noch die Illusion sich ganz entfalten, die Anlage pendelt ständig von einem Realitätsgrad in den anderen. Damit verrät sich die Skepsis des Rokoko: Skepsis einmal gegenüber dem Kunstwerk, das nicht als ästhetisch distanzierter Gegenstand über die umgebende Realität gestellt wird, Skepsis zugleich auch gegenüber der Realität des Seinsbereiches, die man illusionistisch erweitert, um sie dann aufzulösen.

; Der Umbau von Steingaden

An den Hauptbeispielen ließ sich zeigen, daß die Bildhaftigkeit des Kircheninneren sich vorwiegend auf einen Kernraum erstreckt. In den Werken Zimmermanns ist dieser schon im Grundriß gegeben, in Zweifalten bildet sich der Kernraum aus der Folge Langhausschiff — Vierung — Chor — Altarhaus. Die Anräume (Umgang, Kapellen, Emporen, Querarme) beanspruchen keine Aufmerksamkeit als selbständige Raumteile, sie wirken nur indirekt an dem Zustandekommen des Raumbildes mit, ihre Funktion besteht vorwiegend in der Isolation des Kernraumes gegen die positive Raumgrenze hin. Gerade an dieser ließen sich die klaren Feststellungen von innen und außen treffen, denen die Rokoko-Kirche ausweicht. Aus dieser Tendenz erklärt sich auch, daß in Bayern bei den Neubauten von Rang Architektursysteme nicht zur Anwendung kommen, die keine oder nur eine partielle Möglichkeit der Isolierung eines Kernraumes bieten, bei denen die definitive Raumgrenze ganz oder teilweise erlebt werden könnte. Diese Systeme sind der Saalbau und die Basilika.

Der *Saalbau* ist in Bayern zur Zeit des hohen Rokoko im fünften und sechsten Jahrzehnt bei Gestaltungen von Rang überhaupt nicht anzutreffen.

Auch das *basilikale* System ist nicht mehr durch bedeutende Neubauten vertreten⁵³. Das Rokoko und die darauf zuführende Entwicklung weichen

⁵³ Die als Basilika von Egid Quirin Asam errichtete Stiftskirche Rohr (1717 ff.)

der direkten Raumbegrenzung im Hochschiff aus. Die Auseinandersetzung des Rokoko mit der Basilika besteht in *Umbauten* mittelalterlicher Anlagen. Die drei hervorragenden Beispiele sind Rottenbuch bei Steingaden 1738/47, Steingaden 1740/51, und Indersdorf 1744/55. Charakteristisch ist, daß der Umbau weniger Sache des Architekten ist, sondern mehr die des Malers und des Stukkateurs. Der Bau wird jeweils kaum in seiner materialen Substanz angegriffen, er wird durch Stuck und Fresken ver-bildet. Die in die Zeit der Hauptwerke Zwiefalten und Wies fallende Umgestaltung von Steingaden im fünften Jahrzehnt zeigt Eigenschaften, an denen allein man eine Wesensbestimmung des kirchlich-bayerischen Rokoko vornehmen könnte (Taf. 2).

Im Mittelschiff des Langhauses hat man je zwei Arkaden zu drei Doppelpjochen zusammengefaßt und mit flachen Hängekuppeln überwölbt. Nach der Verunklärung der oberen Raumgrenze durch die Gewölbefresken Bergmüllers richten sich die Mittel auf die Beseitigung des Erlebnisses „Wand“ in der Oberzone des Mittelschiffs. Die Wand wird auf zwei Arten beseitigt; einmal tatsächlich, indem man in der Wölbzone große, unregelmäßig geformte Öffnungen schafft, zum andern durch große ebenfalls unregelmäßig begrenzte Wandfresken über jeder Arkade. Wandbild und Fenster modifizieren sich wieder über die Ähnlichkeit der oberen Begrenzung. Die Rocaille an den Übergängen zwischen Architektur und Fresken erzeugt die charakteristische Bildeinheit. Der Aufbau des Mittelschiffes ist nun folgender: Arkade, Wandfresko, unregelmäßige Fensteröffnung, Deckenfresko. Die architektonische Raumgrenze ist unwirksam gemacht, der Kirchenraum aus der Architekturwirklichkeit in die Bildhaftigkeit überführt.

Die Tatsache, daß man den schon 1663 umgebauten Chor und die ebenfalls im siebzehnten Jahrhundert stukkierten Seitenschiffe im achtzehnten Jahrhundert unberührt ließ, ist nur scheinbar ein Rätsel. Gerade die Konzentration der Umgestaltung auf das Mittelschiff des Langhauses hält den Betrachter davon ab, die Seitenschiffe oder den Chor zu betreten, der auch noch durch mehrfache Stufenstellungen entrückt ist. Diese Räume werden also nur geschaut, sie fügen sich im ausschließlich optischen Erleben der Bildhaftigkeit des Kirchenschiffes ein. Diese Bildhaftigkeit wird jedoch nicht von Fresken und Rocaille erzeugt, sie entsteht durch das Bewußtwerden der stilistischen Andersartigkeit des Chors beziehungsweise der Seitenschiffe. Das Romanische, Gotische oder Barocke einer Kirche ist dem Rokoko an sich schon ein „Bild“ der Architektur. Voraussetzung dafür ist, daß diese Räume nicht architektonisch-realer Raum werden, daß sie in den spezifischen Zustand der Bildarchitektur und des Architekturbildes entrückt werden. *Diese Bewußtheit gegenüber früheren Stilstufen und die Einbeziehung entsprechender unveränderter Raumteile in die Gestaltung ist eine Voraussetzung des Stilhistorismus*⁵⁴.

kann hier übergangen werden. Der „betonte Italianismus“ (Lieb) des Werkes ließ keine für Bayern charakteristische oder sonst originelle Durchführung des Schemas entstehen.

⁵⁴ Charakteristisch ist auch der Umbau von Andechs. (1741/45, Lieb Abb. 142 f.). Die gotische Hallenkirche wurde durch Entfernung aller Dienste und Gewölberippen, durch die Immaterialität des Kalkweiß an Pfeilern und Wänden und durch

Dieses Verhalten ist nicht zu verwechseln mit der Barockgotik (etwa Santin Aichels) oder den barocken Umbauten (Tegernsee etc.). In diesen Fällen werden die älteren Formen zu einer nur dem Barock eigenen Verbindung umgestellt.

Da sich diese distanzierende Bewußtheit auch schon auf den Barock richtet (Chor und Seitenschiffe in Steingaden, Altarraum in Indersdorf), kann das Rokoko nicht als Spätbarock angesprochen werden, es setzt sich von diesem bewußt ab. — Trotz der bewußten Sicht früherer Bauformen kommt das Rokoko zu keiner echten Stilrezeption, zu *keinem aktiven* Stilhistorismus. Die dem Rokoko eigene bildhafte Vorstellung des Kirchengebäudes schließt eine Wiederholung des betretbaren romanischen, gotischen etc. Kirchenraumes aus, eine solche Wiederholung wäre ja schon wieder „wirkliche“ Architektur. Die Basilika wird also nicht nur deshalb vermieden, weil sie eine direkte architektonische Raumgrenze (Hochschiff) brächte, sondern auch deshalb, weil sie als historische Architekturform erlebt wird, mit der man sich nur in der Verbildlichung auseinandersetzen kann.

! Der Außenbau der Rokoko-Kirche

Die Außengestaltung der Rokoko-Kirche folgt der Tendenz, die im Innenraum sowohl die Mantelform wie auch das Gewölbe als plastisch-materiales Kontinuum aufzulösen versucht. Die Kirche soll auch von außen nicht als Bau-Körper wirken. Daraus folgt eine Vernachlässigung der äußeren Gestaltung des Kirchengebäudes überhaupt. Mit zwei Mitteln wird das Äußere der Kirche so weit wie möglich der Beachtung entzogen.

Das erste ist nicht vom Rokoko entwickelt worden, doch wird es bereitwillig aufgegriffen: man entzieht den Bau dem Blick völlig bis auf die Fassade, indem an diese beidseitig andere Bauten — Klostertrakte oder sonstige Häuser — angeschlossen werden. Die Fassade erscheint dann nicht mehr als Teil eines Baukörpers, sondern lediglich als isolierte Schauwand. Obwohl eine solche Anordnung in Süddeutschland schon vor dem Rokoko öfter anzutreffen ist, nimmt Fischer doch an der 1750 begonnenen Zwielfaltener Fassade einige bezeichnende Neuerungen vor⁵⁵.

Vergleicht man sie mit der ebenfalls von Fischer stammenden Schauwand von Diessen, die zwischen 1736 und 1739 fertiggestellt wurde⁵⁶, so werden die Unterschiede zwischen Rokoko und einem auch noch so freien Spätbarock deutlich. Das Diessener Werk ist durch eine „architektonische Logik“ charakterisiert: Sockel, Pilaster, Gebälk und Giebel stützen und entsprechen einander. Der obere kleine Rundgiebel bezieht sich auf den Dreiecksgiebel über den beiden mittleren Pilastern, der Stichbogengiebel auf die ganze Fassadenbreite. Die unteren Teile werden durch das Gebälk, die beiden oberen Giebel durch die Nische verbunden, alle Teile sind

Fresken ihres ausschließlich architektonischen Charakters entkleidet. Obwohl das Gotische der Kirche in den Proportionen durchaus noch zu erleben ist, zeigt sich dem Auge keine gotische Form; die Gotik ist hier nicht mehr architekturwirklich, sie ist bildhaft geworden.

⁵⁵ Lieb Abb. 85.

⁵⁶ Lieb Abb. 66.

traditionelle Formen der Architektur, die Fassade ist eine anschauliche architektonische Einheit. — Der anschauliche Charakter der Zwiefaltener Schauwand ist unabhängig vom Aufbau im einzelnen „wuchtig“ und „dröhnend“. Von diesen allgemeinen Adjektiven her dann stilistisch Barock zu konstatieren, wäre verfehlt. Jeder Stil hat in sich unterschiedliche dynamische Möglichkeiten. Daß Rokoko immer etwas „Leichtes, Heiteres, Verspieltes“ sei, ist ein oberflächlich ästhetisierendes Convenü (vgl. die Thematik der Wies!). Im Unterschied zu Diessen hat sich die Sockelzone der Wand gegenüber verselbständigt, die Portale trennen die aus mächtigen Quaderschichtungen bestehenden Sockelstücke, die *vor* der Wand stehen. Das Verhältnis von Wand und Säule ist bezeichnend: Die Säulenpaare rechts und links der Mittelachse haben sich zu schattenden Freisäulen isoliert und stellen sich damit in betonten Gegensatz zu den Pilastern. In der Frontalansicht haben diese stärksten Formen am wenigsten zu leisten; der aus der Wand tretende Sprenggiebel lastet anschaulich nicht auf dem Kämpferstreifen auf; jeweils zwei Ornamente wirken wie zarte „Füße“ zwischen Giebel und Säule. Dadurch verstärkt sich die Isolation der Säulenpaare, sie erscheinen wie im Inneren der Kirche nicht als funktional tragendes Glied; im statischen Aufbau der Fassade wirken sie im Verhältnis zum Giebel sehr stark, fast sprengend. — Das Verhältnis zur Wand wird deutlich am benachbarten Pilaster. Er steht jeweils mit den beiden von der Wand gelösten Säulen auf *einem* Sockelstück und wird so mitisoliert. Die Wand ist negiert, was Breite und Größe des Fensters der Seitenachse anschaulich unterstützen. Der Pilaster muß jedoch die Wand eo ipso postulieren: Die Seitenteile der Fassade erscheinen dann als *ein* durch Gebälk und Wandstücke verbundenes und von Pilastern flankiertes Kontinuum; in dieser Sichtweise werden die Säulen über Sockel und Gebälk wieder an die Wand gebunden. Dadurch, daß der Pilaster auf den isolierten Säulensockel dazugestellt wurde, wird die Wand gleichzeitig negiert und bejaht, die Vorlagen pendeln zwischen Bindung und Freistellung, zwischen Architektur im anschaulich funktionalen Sinn und Architektur als schaubarer isolierter Elemente. Diese für das Rokoko bezeichnete Vereinigung heterogener Strukturen kennt die Diessener Fassade überhaupt nicht; dort bleibt trotz Über- und Unterordnung jeder Teil eindeutig in Form und Funktion, die Seinsweise der Fassade als Ganzes völlig einheitlich⁵⁷.

Die Straßenfront der Johanniskapelle in Landsberg am Lech ist auch der Höhe nach in die Flucht der Bürgerhäuser eingebunden, die Gliederung selbst sehr zurückhaltend, die Kapelle kann als Kirchenbau fast übersehen werden.

⁵⁷ Das Motiv der Zusammenstellung von je zwei Säulen und einem Pilaster auf gemeinsamen Sockel dürfte Fischer auf seiner böhmisch-mährischen Reise an der Fassade von St. Nikolaus auf der Kleinseite in Prag (1703/11) kennengelernt haben. Während es aber dort in den böhmisch-hochbarocken Duktus der Schauseite eingespannt bleibt (neben einer Reihe anderer Formen), verursacht die weitgehende Isolierung des Motivs in Zwiefalten die beschriebene Struktur der Fassade. Es geht dem Rokoko wie gesagt nicht primär um die Neuschöpfung von Formen, sondern um ein neues Verhalten derselben. Der vorliegende Fall ist besonders elegant, weil lediglich durch Isolation eines barocken Motivs aus einem größeren Zusammenhang die dem Rokoko eigene Mehrdeutigkeit erzeugt wurde.

Bei den Wallfahrtskirchen ist eine Einbindung in Gebäudefluchten meist nicht möglich, sie stehen isoliert. Das zweite Mittel des hohen Rokoko besteht dann darin, den Außenbau lediglich als eine Umbauung des Innenraumes erscheinen zu lassen. Die Wieskirche⁵⁸ besitzt so gut wie keine eigene Außengestaltung, die innen sinnvolle Fensterform und Anordnung wirkt außen fast willkürlich, die Fassade ist am Westende zu einigen funktionslos um die Mauerrundung gestellten Säulen reduziert. Der ganze Bau versucht sich in der Landschaft gleichsam zu verstecken; die Unterordnung der Dachsilhouette unter die Wellung des Höhenrückens im Süden ist oft bemerkt worden. Neumanns Vierzehnheiligen bildet den äußersten Gegensatz dazu. Auch dort sucht der Bau Verbindung mit der Landschaft, doch nicht um sich ein- oder gar unterzuordnen wie das bayerische Werk, sondern um mit großer barocker Geste durch die riesige Doppelturmfassade — zusammen mit dem gegenüberliegenden Banz — über das Maintal zu herrschen.

Das Frühwerk der Brüder Zimmermann, die Wallfahrtskirche in Steinhausen, ist auch in der Gestaltung des Außenbaues von besonderer Originalität⁵⁹. Die Wände sind von allen Seiten gleichmäßig zurückhaltend mit sehr zarten streifenartig wirkenden Pilastern, die Dachzone ist durch Giebel gegliedert. Da die Längsachse der Kirche mit der vorüberführenden Straße parallel verläuft, sind die Süd- und entsprechend die Nordfront gegenüber der West- und Ostpartie etwas mehr betont. Diesen der Straße zugewandten, aus zwei von einem Giebel mit flankierenden Zierobelisken zusammengefaßten Achsen bestehenden Gebäudeteile könnte man noch am ehesten als Fassade bezeichnen⁶⁰ — doch fehlt gerade an dieser Stelle ein Portal. Damit aber beginnt in Steinhausen auch am Außenbau das Rokoko: Der Betrachter muß die betonten Stellen immer in der Distanz erleben, das Gebäude bleibt für ihn hier nur schaubar. Will er es betreten, dem Herkommen nach im Westen, so schrumpft diese Schau. Einmal, weil die Westseite schlichter gehalten ist, und zum anderen, weil die nahen Bauernhäuser die für die Betrachtung nötige Distanz nicht erlauben. Was während des Barock im architektonischen Gegenstand Fassade in der Regel vereinigt war — betonte Schauseite und Zugang — das wird hier auseinandergenommen, die Schauseite rückt an die dafür nicht gebräuchlichen Süd- und Nordpartien des Kirchengebäudes. Befriedigende Schau und Zwecklichkeit (hier Zugang) decken sich auch am Außenbau nicht mehr völlig.

Orgelprospekt, Altarbau und Plastik

Der *Orgelprospekt* hatte sich im Verlauf des siebzehnten und im frühen achtzehnten Jahrhundert dahin entwickelt, daß er in den folgenden Jahrzehnten gewissermaßen die Funktion der Architektur als Westabschluß des Innenraumes übernehmen konnte. „Das Eingehen in die Architektur war erst möglich, nachdem zuerst die Pfeifen und dann das Gehäuse selbst ihr Eigenleben aufzugeben begannen. Eine weitere entscheidende

⁵⁸ Lieb Abb. 149.

⁵⁹ Lieb Abb. 148.

⁶⁰ Zum Fassadenproblem in Steinhausen vgl. Kasper-Strache 57.

Stufe in dieser Hinsicht war dann erreicht, als sich der Prospekt geteilt hatte, die nächste, als er sich aufgelöst hatte“⁶¹. Das großartigste Beispiel für dieses Eingehen in die Architektur ist der von 1737 bis 1750 errichtete Orgelprospekt in Weingarten⁶². Diese Verbindung mit der Architektur wird in Zwiefalten unverändert übernommen, bekommt aber im Zusammenhang mit der dem Rokoko eigenen Gestaltungsweise einen ganz anderen Akzent. Im Sinne der Typisierungen Weiermanns steht der Prospekt in Zwiefalten etwa zwischen „geteilt“ und „aufgelöst“⁶³. Er ist so angebracht, daß er ein großes Fenster zwischen sich nimmt, im übrigen aber die Westwand bis auf kleine Stücke über dem Fenster völlig verstellt. Es entsteht dadurch wieder die für das Rokoko charakteristische Wechselbeziehung: Das einfache Rundbogenfenster mit dem noch sichtbaren Wandausschnitt sowie die kleinen Wandstücke deuten die Orgel als Westabschluß, als „Wand“. Anschaulich bleibt sie jedoch Orgel, und sie verdeckt die Wand: Das Fenster tritt in anschaulichen Bezug zur Orgel, es wird zur Öffnung in der „Ausstattung“. Der Westabschluß schwankt unentschieden zwischen Architektur und Ausstattung.

Weiermann hat nachweisen können⁶⁴ daß die Orgel, beziehungsweise der Orgelprospekt eine ausgeprägte und vielfältige Symbolik besitzt, die etwa bis 1770 lebendig ist und gerade im achtzehnten Jahrhundert durch Engel, Vögel usw., durch Anbringung von Uhr und Globus (für Kosmos) anschaulich wird. Die Fresken über der Orgelempore stehen gewöhnlich in Bezug zur Bedeutung der Orgel. Als Generalnenner für diese Bedeutungen kann man angeben, daß der Orgelprospekt (zusammen mit dem jeweiligen Fresko) anschaulich auf die überirdische Musik im „Himmel“ der Kirche hinweist.

Für den *Altarbau* fehlt eine neuere Untersuchung, die Architektur und Malerei im gesamten Kirchenraum miterblickt. — Das Rokoko unterscheidet im allgemeinen zwischen Hoch-, beziehungsweise betonten Hauptaltären einerseits und Nebentälären andererseits. Bei der Gestaltung der Hauptaltäre werden die traditionellen Architekturformen verwendet, jedoch entsteht daraus (im Gegensatz zum Barock) kein „Bau“ mehr, da die Giebelformen sich in unarchitektonische Gegenstände (Ornament, Vorhänge) auflösen⁶⁵. An den Hochaltären von Zwiefalten und Wies konnte gezeigt werden, daß die Altarsäulen die gebauten Architektursäulen als Ausstattung interpretieren, umgekehrt wird der Hochaltar zu einem Quasi-Raumabschluß und nimmt eine architektonische Funktion in Anspruch. Das anschauliche Verhältnis von Altarbau zu umgebender Architektur ist dem von Orgel zu Architektur durchaus analog.

Bei den untergeordneten Altären werden Architekturteile wesentlich sparsamer verwendet. Sie tauchen oft nur in Andeutungen auf oder verschwinden völlig. Letzteres ist vor allem beim führenden Meister, bei Straub, im fünften und sechsten Jahrzehnt der Fall; als Beispiele seien

⁶¹ Weiermann 79.

⁶² Lieb Abb. 6.

⁶³ Lieb Abb. 88.

⁶⁴ Zur Ikonologie der Orgel vgl. Weiermann 85 ff.

⁶⁵ Vgl. Hoffmann 30 f.

genannt: die Diagonalaltäre in Berg am Laim, 1743/46⁶⁶; die sechs Altäre in der Rotunde von Ettal, 1757 ff.⁶⁷. Der Altar besteht bei diesen Hauptbeispielen im wesentlichen nur noch aus Mensa und Altarbild. Es ist jedoch weniger dieses Gebilde für sich, das den Blick auf sich zieht, sondern vielmehr die Zuordnung der einzelnen Nebenaltäre zu einem jeweiligen Hauptaltar; es entsteht dadurch eine Gruppierung der Altäre, die an der Entstehung des bildhaften Raumes durch Verstellung der gebauten Architektur mitwirkt (Steinhausen, Andechs, Indersdorf; bedeutendste Vorform im vierten Jahrzehnt ist Diessen). In extremen Fällen bilden Architektur und Altarbau zusammen erst *eine* Einheit, der Altar wirkt dann nicht eingestellt, sondern mit der Wand *verwachsen*, wie die im sechsten Jahrzehnt entstandenen Seitenaltäre der Pfarrkirche in Hörgersdorf bei Erding zeigen (Taf. 3). Gebaute Teile der Architektur rechnen mit der Aufstellung des Altares: das Gebälk am Eingang zum Altarraum ist in die Wand verschliffen, deren architektonische Gliederung im Hinblick auf die Aufstellung des Altares aussetzt. Vom Rocaille-„Giebel“ des Altarbaues entfernen sich einige Schnörkel so, daß sie zum Wandstück werden. Die Symmetrie des Altarbaues kommt erst dadurch zustande, daß die hölzerne Altarsäule zum gebauten Pfeiler am Eingang des Altarraums in anschaulichen Bezug tritt. Dieser Bezug wird verstärkt, indem aus dem Gebälk der Wandvorlage (in der Abb. links oben) ebenso eine Rocaille herauswächst wie aus dem der Altarsäule. — Die Entfernung des Altares machte sowohl diesen selbst wie auch die benachbarten Teile der Architektur anschaulich sinnlos. Beide Elemente negieren und bejahen einander, die ganze Gestaltung pendelt zwischen Ausstattung und Architektur.

Die qualitative Verkümmernng des *Altarbildes* ist für die Rokoko-Kirche ebenso charakteristisch wie das völlige Fehlen des Tafelbildes. Für letzteres gibt es keine Anbringungsmöglichkeit, weil anschaulich keine Wand zu erleben ist⁶⁸. Der Altarbau jedoch ist selbst Teil einer Bildordnung oder Quasi-Teil der Schauarchitektur. Der eigentliche Grund dafür, daß man sich innerhalb der Kirche kein bedeutendes gerahmtes Bild mehr machen kann, ist darin zu suchen, daß das gebaute Kirchengebäude schon selbst bildhaften Charakter hat. Das Kircheninnere ist nicht in dem Maß als architektonischer Raum zu erleben, daß sich ein Bild davon absetzen und ausgrenzen könnte. Die Malerei erzeugt nicht innerhalb des Kirchengebäudes Bilder, sondern sie macht die Kirche zusammen mit der Architektur zu einer bildhaften Erscheinung. Deshalb wird „die künstlerische Kraft . . . bis zum späten Rokoko von der dekorativen Großmalerei aufgeaugt“⁶⁹.

⁶⁶ Lieb Abb. 82 f.

⁶⁷ Lieb Abb. 139.

⁶⁸ Bezeichnend ist die Anbringung der beiden Gemälde vor der Westwand des Untergeschoßes in Zwiefalten (Lieb Abb. 88). Um die Wand nicht zu postulieren, sind sie auf Beichtstühle aufgesetzt; sie befinden sich nicht an, sondern vor der Wand, ihre Funktion besteht in der Negierung derselben durch Unterbrechung des Wandkontinuums. Darüber hinaus ist aus Beichtstuhl und Bild *ein* Gegenstand geworden, der „Rahmen“ des Bildes wächst aus dem Beichtstuhl heraus. Versuchte man, den Aufbau vom Beichtstuhl zu trennen, so wären beide Gegenstände, Beichtstuhl und Rahmen, zerstört.

⁶⁹ Feulner, Skulptur und Malerei 146.

Auch die *Plastik* der Rokoko-Kirche ist vorwiegend aus ihrem Verhältnis zu den anderen Gattungen zu begreifen. Ein typisches Beispiel stellen die beiden großen Altäre im Nord- beziehungsweise Südarm der Kirche von Sandizell dar⁷⁰. Sie sind nach Entwürfen Egid Quirin Asams (gest. 1750) von 1751 bis 1753 ausgeführt (Taf. 4). Diese beiden Altäre sind echte „kritische Formen“⁷¹, an denen sich die Tendenzen der kirchlichen Rokoko-Kunst in Bayern weitgehend ablesen lassen. — Die abschließende Wand der Kapelle wird so gut wie völlig von dem etwa zehn Meter hohen Altarbau verstellt. Dieser besteht aus Teilen, die sich — abgesehen von der Mensa — formal-begrifflich nicht bezeichnen lassen. Elemente der Architektur, Gebälke, Voluten, Konsolen, Giebel tauchen stückhaft auf oder sind „traumhaft“ verbogen. Dazwischen schieben sich große ausgeführte Ornamente, die großen C-Kurven, in denen sich die seitlichen Engel befinden, und der von Rocaille-Stücken gebildete Giebel. Statt eines Altarblattes erscheint *innerhalb* des Altaraufbaues das farblos verglaste große Fenster der Kapelle! Die Verkündigung Mariae ist als plastische Gruppe dargestellt, Maria kniet auf dem Altarbau *vor* der Fensteröffnung, das Lesepult vor ihr scheint ebenso „frei“ zu stehen, der Engel der Verkündigung erscheint halb vor dem Fenster, halb vor dem Altarbau⁷².

Die Interpretation dieses Gebildes können wir nun kurz fassen. Ein Element der Architektur — das Fenster — ist an die Stelle des Bildes getreten, das rahmende, stukkierte Wandprofil erscheint als Bilderrahmen. Die mögliche Umkehrung erstreckt sich auf den Altarbau. Der Architekturcharakter des Bildfensters teilt sich dem Altarbau (auch über die vermittelnde Rocaille) mit. Der Altarbau wird sozusagen selbst zu der Wand, die er verstellt, anschaulich bleibt er jedoch Ausstattung, deren Charakter er dem Fenster mitteilt: *die Ausstattung wird zur Quasi-Architektur, gebaute Architekturteile werden zur Ausstattung*. Die Ausstattung nimmt dabei an der Bildhaftigkeit der Architektur teil.

Die wechselseitige Modifikation zwischen Bild, Architektur und Ausstattung ergreift auch die Plastik. Wird das Fenster als Bild gesehen, so ist die Plastik direkt und anschaulich Bildgegenstand, sie ist genau wie die Architektur abgebildet. Wird das Fenster und damit auch der Altar als Architektur gesehen, so steht die Plastik entweder frei (vor der Öffnung), oder sie ist Altar- beziehungsweise Architekturplastik. Da beide Sichtweisen gleichzeitig gegeben sind, entsteht (analog der Schauarchitektur) sozusagen eine neue Gattung als Bild und Plastik, das skulptierte Plastik-Bild⁷³. Architektur, Ausstattung (hier Altarbau) und Plastik pen-

⁷⁰ Die Kirche ist nach Plänen von Guncetzhainer von 1735 bis 1737 erbaut; vgl. Dehio-Gall, Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler, Oberbayern, München Berlin 1952, 298 f. Dort für Plastiken und Malerei weitere Künstlernamen angeführt.

⁷¹ Zu Begriff und Wesen der „Kritischen Form“ vgl. Sedlmayr Hans, Verlust der Mitte, Salzburg 1948, 9 ff.; ferner Bauer 66 f.

⁷² Der andere — südliche — Altar ist weitgehend ähnlich, die plastische Gruppe vor dem Fenster stellt dort die Taufe Christi dar.

⁷³ Bezeichnenderweise kennt das Rokoko im Kircheninnenraum keine Wandplastik, sei es auf Konsolen oder in Nischen (letztes Beispiel für Nischenplastik an einem Hauptwerk ist im bayerischen Raum Freystadt-Mariahilf/Opf. 1700/1708). Die Auflösung der Wand als anschaulich-materiale Raumgrenze macht diese

deln zwischen eigenständiger Existenz und Abbildung ihrer selbst. Weil allem Erscheinenden selbst schon ein Bezug zum Bildhaften eigen ist, kann das gerahmte Bild kein Mittel bedeutender Aussage mehr sein. Es ist symptomatisch, daß es in unserem Beispiel völlig fehlt und durch ein Architekturteil und Plastik ersetzt ist.

Kriterien

Nach der Betrachtung der Hauptwerke können wir nun eine Reihe der wichtigsten Charakteristika anführen, die zusammenwirkend die bayerische Rokoko-Kirche bestimmen.

1. *Ausbildung eines Kernraumes*, der als einziger Teil des Baues räumlich-ästhetisch befriedigt und durch Anräume von der definitiven Raumgrenze, der Außenwand des Baues isoliert ist.

Die dazu geeigneten Systeme sind der Wandpfeilerbau und dessen Übertragung auf ovale und zentralisierende Grundrisse; ferner das durch Aufzehrung der Zunge zwischen Wand- und Pfeilerende entstanden zu denkende Freipfeilersystem auf ebenfalls zentralisierenden Grundrissen. Eine weitgehend indirekte Beleuchtung des Kernraumes ist die notwendige Folge.

2. *Die Begrenzung des Kernraums bleibt allseitig unklar*, da sie nicht von einem Kontinuum architektonisch erscheinender Glieder gebildet wird. Die obere Raumgrenze ist vom Fresko verdrängt, die seitlichen Begrenzungen sind entweder anschaulich in Licht und Immaterialität aufgelöst, oder sie werden durch eine von der Bildordnung diktierten Blickrichtung dem Auge entzogen. Da die Raumform anschaulich von der Grenze her nicht mehr zu bestimmen ist, kann der Betrachter nicht mehr exakt die Gestalt des befriedigenden Raumeiles der Kirche feststellen. Es entstehen die „verwischten Raumarten“⁷⁴, in denen sich keine architektonischen Raumbegriffe, sondern sozusagen nur noch adjektivische Raumempfindungen einstellen, wie tief, lang, ausgeweitet oder „irgendwie“ rund.

3. *Ver-Bildung, Isolation und Entrückung der traditionellen Architekturformen*. Der Betrachter ist in jedem Fall von der herkömmlichen architektonischen Einzelform distanziert. Er kann die Architektur nicht

Aufstellungsarten unmöglich. Darüber hinaus macht sich die Plastik auch von der traditionellen Art der Bindung an die Stütze frei. Die Kirchenfiguren der Wieskirche befinden sich zwischen den paarweise angeordneten Stützen, die Konsolen sind anschaulich weder an den Stützen noch an deren Sockeln befestigt (Lieb Abb. 158).

Von der bildhaften Einbindung in die „Gesamtansicht eines Raumes“ (Feulner Adolf, Münchner Barockskulptur, München 1922, IX f.) her dürfte auch eine gewisse Entplastizierung zu verstehen sein, die von der Mitte des Jahrhunderts ab die Werke Straubs und Günthers auszeichnet. Das Arbeiten mit großen, durch stellenweise Kräuselung und Knitterung feinfühlig belebten Flächen befriedigt allein schon im optischen Erfassen; der Tastsinn wird nicht angesprochen, das Umgehen der Plastik ist schon der Aufstellungsart wegen meist unmöglich. Bei den Kirchenväterplastiken in der Wies (von Anton Sturm 1753 f.) kommt die „unplastische“ und „fassadenhafte“ Ausbreitung der Figuren der bildhaften Einbindung besonders entgegen.

⁷⁴ Hauttonn 184.

in einem existentiellen Gegenüber messen, sei es, daß sich Säule, Fenster, Zwickel etc. „verbilden“ (wozu bis zu einem gewissen Grad auch Verleugnung der Materie und der statischen Funktion gehören), oder sei es, daß sich der Betrachter deswegen nicht annähern kann, weil die bildhafte Zusammenstellung der architektonischen Elemente auf einen distanzierenden Punkt berechnet ist. Da in der Anschauung Wand und Gewölbe nicht als solche erlebt werden, isoliert sich die meist gefärbte Säule (unter Umständen mit Gebälkstück) ästhetisch aus dem architektonischen Verband.

4. Eine *Ornamentzone* schiebt sich zwischen Fresko und Architektur, die gleichzeitig am Wesen der Architektur, des Bildes und des Ornaments teilhat. Diese Zone wirkt anschaulich als Vehikel der Modifikation zwischen Bild, Fresko und Architektur.

5. Der *Standpunkt am Westende des Kernraumes* ist der wichtigste geworden. Auf diesen hin sind die Hauptfresken im wesentlichen angelegt, von Westen gesehen erscheinen die durch Raumschichtungen, Bogen-, Säulen- und Altarstellungen gegebenen Bildordnungen des Raumes sinnvoll und am reichsten.

Rokoko-Kirche in Schwaben und Franken? — Ottobeuren

Mit den gewonnenen Kriterien soll zunächst untersucht werden, ob auch an Bayern angrenzende Kunstlandschaften die Rokoko-Kirche hervorgebracht haben. Da diese Kriterien im wesentlichen aus der Betrachtung von Werken des fünften Jahrzehnts gewonnen sind, soll der Vergleich mit Bauten annähernd gleicher Entstehungszeit durchgeführt werden, und auch im Rang sollen die Werke vergleichbar sein.

In *Schwaben* war „um 1725/30 die Kraft der Vorarlberger erlahmt“⁷⁵. Die großen Aufgaben dort fallen dem Bayern Johann Michael Fischer zu. Nur in der äußersten Südwestecke gelingt *Peter Thumb*, der zum schweizerisch-südwestdeutschen Zweig der Vorarlberger zählt, noch eine letzte originelle Auseinandersetzung mit der vorarlbergischen Tradition: die gleichzeitig mit der Wies (1746) begonnene Wallfahrtskirche Birnau am Bodensee⁷⁶. Diese Auseinandersetzung besteht in der Reduktion der Wandpfeiler des vorarlbergischen Schemas zu einfachen Wandvorlagen in Form von Pilastern⁷⁷. Aus der Empore wird eine umlaufende Galerie, die doppelgeschossige Fensterreihe bleibt. Damit ist aus der Wandpfeilerkirche eine Saalkirche geworden, konsequent ist auch eine Flachdecke eingezogen, zwischen Wand und Decke vermitteln flachgedrückte Stichkappen, als Rudimente ehemaliger Tonnenstichkappen aufzufassen. Dem Eintretenden⁷⁸ wird die konkrete Raumform „Saal“ sofort deutlich. Seitlich wegen der klar begrenzenden Wand, in der die einfachen Fensteröffnungen sofort Klarheit zwischen innen und außen schaffen; oben jedoch wird die Flachheit der Decke sogleich anschaulich; das Fresko ist nicht auf den Weststandpunkt berechnet. Die Decke wird daher in ihrer Form

⁷⁵ Lieb 73.

⁷⁶ Grundriß bei Lieb 133.

⁷⁷ Vgl. dazu Boeck Wilhelm, Birnau am Bodensee, München 1953², 6.

⁷⁸ Lieb Abb. 163.

als Freskoträger erlebbar. Die Anlage des Freskos erfordert die Begehbarkeit des Raumes; und dessen klare architektonische Gestalt erlaubt sie. Die im Fresko erscheinende Säulenarchitektur setzt sich in Form und (gleichsam ätherischer) Materie vom Saal ab, innerhalb dessen nun der Betrachter steht. Zwischen Architektur und angrenzendem Fresko fehlt eine Übergangszone⁷⁹, hier und da erscheint eine vereinzelte Rocaille wie angeheftet. Architektur und Deckenbild sind getrennt, können sich nicht gegenseitig modifizieren. Noch deutlicher wird das im Chor, wo ein regelmäßiger runder Rahmen die Bereiche schneidet. Die für die Rokoko-Architektur so charakteristische, den gesamten Innenraum erfassende Bildhaftigkeit kommt aus folgenden Gründen nicht zustande:

1. Verwendung eines Systems (Saalbau), das nicht die Bildung eines Kernraumes zuläßt.
2. Daraus resultierend: klare, erlebbare seitliche Raumbegrenzung, allseitige Begehbarkeit.
3. Der Weststandpunkt ist unwichtig, von ihm aus erscheint nicht ein einheitliches „Bild“; gerade die zentralperspektivische Anlage des Deckenfreskos bewirkt die Zerlegung in Saal und „Ausmalung“.

Die „Profanität“ (Lieb) der Saalform und die Trennung der Gattungen sind Elemente, die „einen neuen Anfang bergen für die nächste Stilepoche des Klassizismus“⁸⁰. Hier ist die direkte Voraussetzung für die Saalkirchen Michel d'Ixnards geschaffen; der französische Klassizismus kann eindringen⁸¹.

In Ostschwaben zeigt das anspruchvollste Werk um die Mitte des Jahrhunderts, die Prämonstratenserkirche Roggenburg, ebenfalls eine starke Vereinfachung in der Bildung der Raumbegrenzen. Der von *Simpert Kramer* 1752 begonnene Bau fügt an die Saalform des Langhauses ein gleichfalls einschiffiges Querhaus, im Osten folgen ein eingezogener quadratischer Chor und ein noch schmäleres Altarhaus. Die durch Pilaster gegliederten Wände tragen ein umlaufendes Gebälk. Die Deckengestaltung erfolgt durch Korb- und Flachkuppeln (die Fresken des achtzehnten Jahrhunderts sind nicht erhalten). Die gesuchte Klarheit der Raumbegrenze schließt jede Vergleichsmöglichkeit mit den bayerischen Bauten aus. „Die Ruhe des oberen Abschlusses und die Strenge der Formen verkünden den nahen Klassizismus“⁸².

Die Bauten *Balthasar Neumanns* gegen die Hauptwerke des bayerischen Rokoko abzugrenzen, erscheint *prima vista* überflüssig und schon als Versuch absurd. Immerhin sind die Kirchen von Vierzehnhiligen und Neresheim — beide im fünften Jahrzehnt geplant — um diese Zeit die einzigen mit den bayerischen an Rang vergleichbaren Werke. Ohne daß

⁷⁹ Lieb Abb. 162.

⁸⁰ Schnell Hugo, Birnau am Bodensee, München 1952, 9.

⁸¹ Inwieweit die Reduktion zum Saal ein Nachlassen der Gestaltungskraft in Schwaben überhaupt bedeutet, kann hier nicht untersucht werden; vgl. dazu Lieb 134 f.

⁸² Dehio-Gall, Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler, Östliches Schwaben, München Berlin 1954, 142.

wir analytisch in Neumanns Schöpfungen eindringen wollen, sollen doch einige Bemerkungen die generelle Andersartigkeit seiner Werke herausstellen. — Neumann arbeitet mit konkreten Raumzellen auf geometrischen Grundrißformen, mit Ellipsen und Ovalen. Die Verkettung, Verzahnung beziehungsweise Verschleifung dieser Raumzellen setzt sich mit den Bausystemen Basilika und Wandpfeilerbau auseinander. In Etwashausen und Neresheim wird das Raumelement des Baldachins in bedeutender Weise als Zentrum verwendet. Die Raumgrenze ist — auch bei weitgehender Durchbrechung — in jedem Fall faßbar, und sei es nur als ein konstruktives Gerüst, das jedoch aus traditionellen Architekturgliedern besteht. Das basilikale System bringt in Vierzehnheiligen eine direkte Raumgrenze, im Querhaus auch im Untergeschoß. Die tiefen Ausschnitte der einfachen Stichbogenfenster zeigen entschieden die Mächtigkeit der Wand⁸³, auch im Chor. Säule und Wand verbinden sich durch ein verkröpftes Gebälk zu einer unzertrennbaren Mantelform. Der obere Raumabschluß ist ebenfalls primär architektonisch zu erleben. Die Wandsäulen (in Neresheim Wandpilaster) bedienen anschauliche Wölbformen, entweder den Raum überspannende Gurte, wodurch eine architektonische Gliederung der Decke entsteht, oder wenigstens Stichkappen und Zwickel (Vierzehnheiligen). Die Gewölbezone in Vierzehnheiligen sollte nach Neumanns Plänen durch unterschiedliche Höhe differenziert werden. Die Decke war von Neumann durchaus nicht als „malerisch wogende“ Einheit, sondern als eine Folge von erlebbaren Wölbkompartimenten gedacht. Die nach Neumanns Tod ausgeführten „zarten Gewölbeformen“ stehen „in stärkstem Gegensatz zu den monumentalen Wänden“⁸⁴. Die anschauliche konstruktive Verbindung der als Raumgrenzen fungierenden Wand- und Deckenzonen macht Neumanns Bauten ausschließlich zu Werken der Architektur — andere Gattungen sind an der Erzeugung des Raumes nicht beteiligt. Deshalb können Malerei und Stuck in Neumanns Werken völlig fehlen, ohne daß dadurch der künstlerische Wert der Kirche beeinträchtigt würde: Die Kirche von Etwashausen, von 1741 bis 1745 ausgeführt, ist weder freskiert noch stukkirt. (In Bayern dagegen macht die Zerstörung eines Freskos die Kirche zum Torso, auch wenn kein Stein fehlt; München: St. Anna am Lehel, Asamkirche). Da bei Neumann die architektonischen Mantel-, Wölb- und Raumformen einander ganz oder teilweise entsprechen, wird seine Architektur nicht im Erschauen, sondern im Begehen, im unmittelbaren Gegenüber erlebbar; der Weststandpunkt hat nicht annähernd die Bedeutung wie in den bayerischen Werken. „Und zwar neigt dieser [Neumanns] Geist zum Technischen und Mathematischen“, „sein Raumdenken ist im Kerne konstruktiv, nicht optisch, gestalthaft, nicht eindruckshaft, und das unterscheidet ihn und Franken überhaupt von den malerisch-theatralisch angelegten Räumen, denen wir vor allem in Bayern begegnen“⁸⁵.

Eine letzte Differenzierung muß noch gegen ein schwäbisch-bayerisches

⁸³ Hager Abb. 96 f.

⁸⁴ Neumann, Neresheim 66; vgl. auch Teufel, der (109) von einer „grundverschiedenen architektonischen Wirkung“ spricht.

⁸⁵ Hager 116 und 128.

Hauptwerk vorgenommen werden, gegen die Klosterkirche *Ottobeuren*⁸⁶. Trotz mehrfacher Überarbeitung sind Simpert Kramers Pläne von 1736 ff.⁸⁷ im wesentlichen maßgebend geblieben⁸⁸. Die Grundform ist eine kreuzförmige Basilika, das einschiffige Querhaus ist etwa in der Mitte des Baues gelegen. So entsteht eine zentrale, annähernd quadratische Vierung, deren Ecken abgeschrägt sind. Die Enden der einschiffigen Querarme durchbrechen als Halbkreise die Flucht des Langhauses, dessen Nordende ebenfalls abgerundet ist. Im längeren nordsüdlichen Kreuzarm sind die Doppelarkaden des Langhauses wie auch des Chores durch je eine Kuppel zu größeren, mit der Vierung eine Dreiergruppe bildenden Raumeinheiten zusammengefaßt. Im Norden ist davor die halbrunde Eingangshalle beziehungsweise Orgelempore gelagert, im Süden schließt sich das querechteckige Altarhaus an. Breite Gurte trennen die Raumteile im Mittelschiff und Querhaus. Johann Michael Fischer hatte seit 1748 die Bauleitung übernommen, „wobei der reife Altersstil des Münchner Meisters freiwillig der Gesamtkonzeption des älteren schwäbischen Vorgängers sich anschloß“⁸⁹.

Betritt man den 89 Meter langen Bau im Norden, so wird die architektonische Gliederung der Längsachse sogleich erlebbar, und zwar sowohl in der Wand- wie auch in der Wölbzone⁹⁰. Im Langhaus erscheinen über den Arkaden massive Wandstücke, darüber ein kräftiges geradliniges Gebälk und schließlich eine mächtige Schildwand, von einem Stichbogenfenster durchbrochen. Die vorgezogenen Pilaster-Säulenstellungen bedienen vier im Rechteck zueinander stehende leicht gedrückte Gurtbögen. Es entsteht so eine befriedigende, architektonisch klar begrenzte Raumeinheit, auch wenn die Hängekuppel durch das Fresko scheinbar geöffnet ist. Das gerade Gebälk fordert zum Weiterschreiten auf, in der Vierung erkennt man, daß der Chor eine dem Langhaus ähnliche Raumzelle ist. Dadurch wird die Vierung selbst zum eigentlichen Zentrum. Es entsprechen sich Langhaus und Chor wie auch die Querarme: Von hier aus ist eine völlige und *architektonisch* befriedigende Klarheit über den gesamten Innenraum zu gewinnen. Diese Klarheit resultiert vor allem aus der eindeutig material gegebenen Raumgrenze. „Die materiell konsistente Körperlichkeit der Wand und ihre Kraft eindeutig konkreter Raumdichtung ist in *Ottobeuren* sogar stärker als in anderen Bauten J. M. Fischers“⁹¹. Was in den Rokoko-Bauten niemals (bei einem dem Kunstwerk adäquaten Verhalten) der Fall war: Die im Grundriß gegebene eindeutige architektonische Raumform ist ebenso eindeutig als realer Raum zu erleben. Mittelschiff und Querhaus werden allseitig von einer plastisch-körperlichen, aus Wand und Vorlagen zusammengeschmolzenen Mantelform umgeben (umlaufendes Gebälk!), auf welche die Gliederung der Deckenzone anschaulich-konstruktiv bezogen ist.

⁸⁶ Die überaus verwickelte Entstehung der Kirche in *Ottobeuren* schildert breit Norbert Liebs Dissertation „*Ottobeuren und die Barockarchitektur Ostschwabens*“, München 1931. Wir zitieren im folgenden aus der Ausgabe Augsburg 1933.

⁸⁷ Lieb Textabbildungen 25 f.

⁸⁸ Grundriß bei Lieb 82.

⁸⁹ Lieb 85.

⁹⁰ Lieb Abb. 101.

⁹¹ Lieb Norbert, *Ottobeuren und die Barockarchitektur Ostschwabens*, Augsburg 1933, 192.

Die Innenausstattung ist 1756 begonnen worden, die Freskierung erst 1763. Eine Zusammenschau der Gattungen mag auch durch den zeitlichen Abstand zwischen der Tätigkeit des Architekten und der Freskant erschwert werden. Eine Modifikation zwischen Bild und Architektur scheint jedoch wegen der funktional-logischen und material-plastischen Gestaltung der Architektur ausgeschlossen. „Im ganzen . . . ist die Dekoration den architektonischen Grundgedanken untergeordnet“⁹². Das Fresko kann die rein architektonische Existenz des Kirchenraumes nicht beeinträchtigen, diesen nicht an der allegorisch-bildhaften Verwirklichung von „Kirche“ teilnehmen lassen. Auch kommen lange trennende Rahmenstücke vor. Da die Modifikation zwischen Fresko und Architektur nicht zustandekommen kann, bildet die Rocaille auch keine zusammenhängende vermittelnde Zone aus; das Ornament kann die kompakt erscheinende Architektur nicht „auflösen“, sich nicht verbinden und muß sich deshalb weitgehend vergegenständlichen: sie kann „abrascheln“ (Pinder). (Besonders deutlich über den Arkaden und an den Kuppelzwickeln.) Die Entfernung der Rocaille würde an der Substanz des Kirchengebäudes nichts ändern, sie ist hier vorwiegend appliziertes Ornament, während in Zwiefalten und der Wies das Kirchengebäude zum Teil aus Rocaille zu bestehen scheint.

Keines unserer Rokoko-Kriterien greift an der Ottobeurer Kirche, sie ist ein Bau des Barock, und zwar stilistisch eines verspäteten Barock, was freilich dem absoluten Rang des Kunstwerkes keinen Abbruch tut⁹³.

Sonderstellung der Rokoko-Kirche

So verschieden die schwäbischen und fränkischen Kirchenbauten und auch Ottobeuren untereinander sind, so ist doch ihnen allen gemeinsam, daß sie in herkömmlichem Sinn Architektur sind. Material-kompakte Raumgrenzen bilden einen Kirchenraum, dessen architektonische Gestalt im Begehen erlebt wird. Die Architektur hat bei all diesen Werken gegenüber anderen Gattungen den Vorrang, diese Bauten sind noch Barock — *Spätbarock*.

Die Rokoko-Kirche setzt sich von aller neuzeitlichen Kirchenarchitektur dadurch ab, daß sie die Vorrangstellung der Architektur aufhebt, sie wird von der dem Rokoko eigenen Wechselbeziehung von gebauter Architektur und dem gleichzeitigen Bild-Sein des ganzen Kirchengebäudes konstituiert. Diese Kirchen werden damit trotz ihrer geringen Anzahl und ihres relativ kleinen Verbreitungsgebiets zu einem Sonderfall, zu einer eigenen Gattung innerhalb der Architektur. Völlig neu ist im architektonischen Rokoko nur die „Erfindung“ einer Rahmenzone, die gleichzeitig dem Fresko, der Architektur und dem Ornament zugehörig

⁹² Lieb Norbert, Ottobeuren und die Barockarchitektur Ostschwabens, Augsburg 1933, 203.

⁹³ Der Rang des Ottobeurer Werkes ist niemals ernsthaft angezweifelt worden. Die Stellung in der Entwicklung der Kirchenarchitektur des 18. Jahrhunderts, die „Modernität“ Ottobeurens ist allerdings umstritten. Wir glauben, uns Hauttmanns Meinung anschließen zu müssen, daß der Bau stilistisch einer früheren Stufe angehört (Hauttmann 183 ff.).

ist. Gerade daran zeigt sich aber das Singuläre der Rokoko-Kirche: nicht um eine neuartige Gestaltung der Architektur oder des Freskos je für sich geht es⁹¹, sondern um eine einmalige Zusammenstellung der Gattungen, „um das Nebeneinander zweier, jede bereits bis an ihre letzte Konsequenz ausgeprägter Gestaltungsmöglichkeiten“⁹⁵, um die Verwirklichung des *ganzen* Kirchengebäudes, sowohl als Architektur wie auch als Bild. Diese „grundsätzlich neue, bisher nicht verwirklichte Situation“ (Michalski) entsteht aus einer bestimmten Vorstellung vom Kirchengebäude als möglichst weitgehender anschaulicher Verwirklichung seiner Bedeutungen. „Ein Kirchen bauen ist soviel als einen neuen Himmel erschaffen.“ Es ist also nicht so, daß man eine Architektur baut, die nachher durch Weihe, Bilder und Symbole eine Bedeutung erhält — der „Himmel“ entsteht vielmehr im Bauen selbst: *die Architektur des Kirchengebäudes ist in der bildhaften Vorstellung von „Kirche“ bereits mit enthalten*. Es entsteht die für die Rokoko-Kirche charakteristische Situation, daß sich die gebaute Architektur innerhalb einer bildhaften Vorstellung von Kirche (in jedem Sinne) selbst abbildet.

Damit aber nimmt die Rokoko-Kirche innerhalb der Geschichte der sakralen „Architektur als abbildende Kunst“⁹⁶ eine neue und — soweit wir sehen — einmalige Rolle ein. Zunächst scheinen diese Kirchen des achtzehnten Jahrhunderts nichts mit den Sakralbauten früherer Kulturen bis zur Gotik zu tun zu haben. War doch dort der abgebildete Gegenstand und dessen geglaubte Beschaffenheit mit architektonischen Mitteln unmittelbar anschaulich gemacht, wobei oft der Gegenstand der Abbildung formbildende Kraft hatte. Dabei fielen aber dieser Gegenstand und dessen Abbildung nicht in eines zusammen, der Sakralbau wies auf ein außerhalb von ihm Befindliches durch die „ähnliche“ Abbildung hin. Auch die Rokoko-Kirche bildet einen Gegenstand ab: die „Kirche“ in allen Seinsweisen der damaligen Vorstellung. Eine dieser Seinsweisen von Kirche ist aber auch das Kirchengebäude: *jetzt wird die Architektur selbst der Gegenstand ihrer Abbildung*. Das Kirchengebäude ist nicht mehr nur das Mittel, sondern gleichzeitig auch das Objekt der Abbildung⁹⁷. — Die Termini bildhaft, ver-bildet, entrückt, distanziert, unserer Beschreibungen zielen letztlich auf diesen Sachverhalt. Die anderen unarchitektonischen Seinsweisen von „Kirche“ bildet vorwiegend das Fresko ab. „Kirche“ in einem umfassenden Sinn, in allen damaligen Bedeutungen des Wortes ist also letztlich der gemeinsame Nenner alles Erscheinenden. — Das klingt

⁹¹ Das Fresko bringt lediglich an der Decke neue Gegenstände (und damit auch neue Raumarten), jedoch keine prinzipiell neue Gestaltungsmöglichkeit; die inklinierte Ebene Asams in Aldersbach bleibt singulär.

⁹⁵ Michalski 224.

⁹⁶ Vgl. dazu Sedlmayr, Kathedrale Kapitel 25.

⁹⁷ In einem noch unveröffentlichten Aufsatz „Baukunst und Fiktion“ zeigt H. Bauer, daß in Goethes Theorie der Baukunst die Architektur dadurch überhaupt erst „poetisch“-künstlerisch wird, daß sie sich selbst nachahmt. Obwohl Goethes Theorie (von Palladio ausgelöst) sich erst ab 1795 formt, zeigt sich, daß gewisse Erscheinungen der Rokoko-Kirche auf die folgende Epoche der Architekturge-schichte hinweisen. (Bauers Aufsatz wird in der Reihe „Hefte des Kunsthistorischen Seminars der Universität München“ erscheinen). — Vgl. auch das Kapitel zu Steingaden.

zunächst selbstverständlich. Doch haben die Predigten gezeigt, womit die Architektur eine direkte Verbindung eingehen muß, damit eine Veranschaulichung von „Kirche“ entstehen kann: mit Himmel, Kosmos, Welt, mit Maria, den Heiligen, mit der „Geschichte“ der Kirche usw. Die Voraussetzung für die *direkte* Verbindung (Ornamentzone!) der Architektur mit diesen sichtbar gemachten Vorstellungen von Kirche muß sein, daß die Architektur, das Kirchengebäude eine Seinsweise von „Kirche“ *neben* anderen ist, die jetzt mit diesen zusammen abgebildet wird, wobei unter anderem eben die sich selbst abbildende Architektur entsteht. Das Nebeneinander dieser Vorstellungen von Kirche, in denen auch das Kirchengebäude vorkommt, ließ sich bei den Predigern fassen. Die Rokoko-Kirche ist somit die letzte bedeutende künstlerische Gestaltung eines umfassenden Begriffes von Kirche⁹⁸.

Etwa zwei Generationen nach dem erstmaligen Erscheinen der Rokoko-Kirche sieht Goethe das „Poetische“, das eigentlich Künstlerische der Architektur darin, daß sich die Architektur selbst nachahmt⁹⁹. Damit ist nicht nur die Zeit der Rokoko-Kirche, sondern auch eine weltgeschichtliche Epoche einer Möglichkeit des sakralen Bauens zu Ende. Denn eine Architektur, die sich selbst zum Gegenstand der Nachahmung hat, ist nicht mehr sakral *und* künstlerisch, sondern *nur noch* künstlerisch, sozusagen „absolute“ Architektur. Das daraus resultierende neue Verhältnis von Kunst zu Religion wird zu einem Kernproblem der Romantik.

Die Stellung der Rokoko-Kirche „zwischen den Zeiten“ zeigt sich daran, daß sie schon den Keim des Kommenden in sich trägt: sie bildet auch Architektur ab, freilich nicht als Architektur für sich, sondern in deren Möglichkeit, „Kirche“ zu sein.

Diese Seinsweise des Kunstwerks — H. Bauer bezeichnet sie als Metastil — bahnt sich nicht nur im kirchlichen Rokoko an, sie ist ein Charakteristikum des Rokoko überhaupt. Bauer hat am Ornamentstich gezeigt, daß diese Verhaltensweise auch das „klassische“ französische Rokoko eines Meissonier, La Joue, Babel, Boucher, Mondon etc. bestimmt. Deshalb konnte auch das in Frankreich entwickelte Ornament, die Rocaille, in Süddeutschland adaptiert werden.

Die Verwirklichung der Rokoko-Syntax im Kirchenbau, ihre Anwendung auf das Verhältnis von Architektur und Fresko ist eine eigenständige Leistung der bayerischen Kunstlandschaft und nur auf diese beschränkt. Das Rokoko der bayerischen Kirche beruht auf ähnlichen Gestaltungsprinzipien wie das französische, hängt jedoch nicht von diesem ab, sondern entwickelt sich parallel aus wesentlich anderen Voraussetzungen¹⁰⁰.

⁹⁸ Vgl. dazu auch Schnell, Begriff und Symbol passim.

⁹⁹ Vgl. Anmerkung 97.

¹⁰⁰ Möglicherweise gibt es für das bayerische und das französische Rokoko einen gemeinsamen Ausgangspunkt, der jedoch nur das Ornament betreffe (was allerdings im Hinblick auf die Rocaille sehr bezeichnend wäre). Wie Bauer dargelegt hat, entwickeln sich wesentliche Elemente der Rocaille aus der Groteske, wie sie am Anfang des 18. Jahrhunderts vor allem von Bérain und dann von Watteau vertreten wird. Effner, der 1715 von seinen Studien aus Paris zurückkehrte, hat französische Ornamentgraphik als Vorlage zu Arbeiten für den Münchner Hof verwendet (vgl. Hauttmann Max, Der kurbayrische Hofbaumeister Joseph Effner, Straßburg 1913, 138). Mit dieser französischen Ornamentik ist Joh. Bapt. Zimmer-

Am Beginn des sechsten Jahrzehnts werden Zwiefalten und Wies fertiggestellt. Fischer ist seit 1748 vorwiegend mit der Ottoheur Kirche beschäftigt, Dominikus Zimmermann hat nach der Wies nichts mehr gebaut. Die bedeutende Neuschöpfung des Jahrzehnts liegt nicht in der Kirchen-, sondern in der höfischen Kunst: Von 1750 bis 1753 entsteht Cuvillies' Residenztheater.

Nach dieser langen Pause entsteht noch ein großes Werk Fischers, der letzte bedeutende Kirchenbau der Epoche in Bayern. Am 4. Juni 1759 wird der Grundstein zur neuen Benediktinerkirche von *Rott am Inn* gelegt, 1760 sind die Bauarbeiten bereits vollendet, 1763 malt Matthäus Günther das letzte der drei Fresken.

Der Grundriß¹⁰¹ zeigt ein zentral gelegenes ungleichseitiges Oktogon, dessen Ecken mit Pfeilern besetzt sind. Die größeren Seiten dieses Oktogons öffnen sich im Osten (Altarraum) und Westen zu annähernd quadratischen Räumen, im Norden und Süden entsteht praktisch eine direkte Raumgrenze, da der Umgang in Emporenhöhe keine Verbindung mit dem Raumzentrum hat. Das Oktogon und die im Osten beziehungsweise Westen angefügten Quadraträume haben jeweils ein Pfeilerpaar gemeinsam, wodurch die beim Bau von Berg am Laim näher beschriebene (vgl. unten S. 85 f.) Verwachsung von Räumen entsteht¹⁰². Die kleineren Diagonalseiten sind mit achteckigen Kapellen hinterlegt. Die quadratischen Räume begleiten rechteckige Kapellen — eine Reminiszenz an die alte dreischiffige Basilika. Die Raumteile östlich des Altarhauses sind abgemauert und sprechen für das Kircheninnere nicht mit. Im Westen eröffnet eine Vorhalle die Raumfolge. Aus dem Aufriß ist abzulesen, daß sämtliche Abseiten zweigeschossig sind und die drei zentralisierenden Haupträume Flachkuppeln tragen.

Hat man die niedrige Vorhalle passiert, so bestätigt sich die aus der Grundrißbetrachtung gewonnene Annahme, daß der große Mittelraum auch für das Erleben des Raumes das Zentrum ist¹⁰³. Vom Westen her ist weder ein befriedigender bildhafter noch — da das Oktogon unübersichtlich bleibt — architektonischer Eindruck zu gewinnen. Drei weitere Umstände halten den Betrachter an, vorwärtszuschreiten. Erstens deuten die gemeinsamen Sockel- und Gebälkstücke der Doppelpfeiler einen Tiefenzug an. Zweitens ist der Raumteil, in dem der Betrachter nach dem Eintritt in das Kircheninnere steht, wesentlich dunkler als das Oktogon. Und drittens, besonders wichtig: Vom Westen her stehen die Freskogegegenstände in der ersten, westlichen Kuppel auf dem Kopf, das Fresko ist auf einen im Oktogon gelegenen Betrachtungsstandpunkt angelegt. *Der Weststandpunkt hat seine Bedeutung verloren.*

mann bereits 1720 in Berührung gekommen, als er für die Stukkierung des Schleißheimer Stiegenhauses verpflichtet wurde. Ob diese Berührung für die Steinhäusener Rahmenzone wirksam geworden ist, kann hier nicht entschieden werden, da eine eingehende Untersuchung dieser Probleme nicht vorliegt.

¹⁰¹ Abb. bei Lieb 91.

¹⁰² Vgl. dazu auch Ernst 16.

¹⁰³ Lieb Abb. 117.

Über den acht Pfeilern des Oktogons erheben sich annähernd halbkreisförmige Bögen; entsprechend den Pfeilerabständen alterniert ihre Scheitelhöhe, die kleineren in den Diagonalseiten sind ausgekehlt, die größeren als breite Gurte behandelt. Die Zwickelzone überführt das Achteck in den von den vier großen Bögen getragenen Kreis des Kuppelrandes, der gleichzeitig auch goldener Freskorahmen ist; *denn das Fresko hat nun wieder einen Rahmen in reiner Kreisform*. Die acht großen Rocaillen zwischen Zwickeln, Bögen und Fresko sind hier nicht mehr eine vermittelnde Zone zwischen den Gattungen, sondern isolierte Ornamente, die sich in Farbe und besonders im Material deutlich vom Fresko und Freskorahmen absetzen. Gerade dadurch wirken sie dem letzteren gegenüber nur vorgelagert und nicht auflösend, der Rahmen wird als Kontinuum erlebt. *Architektur und Fresko sind auseinandergetreten*¹⁰⁴.

Dem Thema und den sichtbaren Gegenständen nach ist das Fresko¹⁰⁵ ein benediktinischer Himmel, doch wirkt es nicht mehr als Öffnung der Architektur, „das Deckengemälde ist verhältnismäßig so dunkel und so schwach belichtet, daß es . . . den Eindruck eines festen wölbenden Raumabschlusses macht“¹⁰⁶. Aber nicht nur der vorherrschend braungrauen Tönung, sondern auch der Anordnung der Figuren wegen läßt das Fresko die Kuppel wieder als Abschluß erleben. Für manche Partien wird ein quasi-architektonisches Ringschema verbindlich, die Mittelpartie um die Darstellung der Dreifaltigkeit herum erinnert an eine Laterne.

Den zentralen Mittelraum haben wir der Zahl der Pfeiler und Seiten entsprechend ein Oktogon genannt, der Eindruck eines achteckigen Raumes entsteht jedoch nicht. Die Stellung der Pfeiler bezieht sich nicht auf Achteckseiten, sondern durch die Ausrichtung der Sockel und Gebälke auf je eine Längs- und Querrichtung, die man als Erinnerung an eine Vierung ansprechen darf. Doch sind die Andeutungen so schwach, daß sie nicht zur Ergänzung eines solchen Raumgebildes auffordern. So wie die Pfeilerstellungen der Vorstellung des Achtecks entgegenwirken, lassen sie auch den Kreis der Kuppel nicht als verbindliche Grundform des Raumzentrums erscheinen. Zu deren Bestimmung bleiben noch die Wände und Emporenstirnen der Diagonalen. Die großen Wände im Norden und Süden scheiden dafür aus, da sie den Zusammenhang mit dem Arkaden-Kuppelsystem weitgehend vermeiden: die entsprechenden Pfeiler stecken zum Teil in der Wand, „die Wand ist eine Füllung zwischen Pfeilern, sie tritt nicht in organische Verbindung mit ihnen, ist nur eingesetzt“¹⁰⁷. Die weiße Immaterialität dieser Flächen kann man auch nicht als anschauliche Grenze für eine Raumform ansprechen. Ebenso vom tragenden System isoliert wirken die hinter die Pfeiler zurückgeschobenen Emporenstirnen; ihre Ausdehnung ist zu klein, um von ihrer Stellung her auf eine

¹⁰⁴ Auch in Berg am Laim ist das Hauptfresko kreisrund, doch schiebt sich hier kein Rahmen als drittes Element zwischen Architektur und Fresko, da der Rundstab als Architekturteil anschaulich wird, und er zudem so vorgezogen ist, daß das Fresko etwas hohl liegt. Im betonten Gegensatz zu Rott wirkt hier die Malerei nicht nur dem Gegenstand, sondern auch der atmosphärischen Farbgebung nach als Öffnung.

¹⁰⁵ Lieb Abb. 118.

¹⁰⁶ Hager 147.

¹⁰⁷ Hagen-Dempff 50.

Raumform schließen zu lassen. Sie bewirken lediglich den Eindruck, daß die Anräume unbetretbar seien, was die Erhöhung der Kapellen um eine Stufe noch unterstreicht. — Die von Viscardi (s. unten S. 75) eingeführte Trennung von Stütze und Wand ist hier voll ausgeprägt; sie bewirkt, daß keine Raumform klar anschaulich wird; in Rott zeigt sich noch einmal der für das Rokoko so wichtige unklar begrenzte Kernraum. Ebenso zeigt sich die Immaterialität aller erscheinenden Architekturglieder: Der Pfeiler erscheint nicht fester als Wände und Zwickel; die einzelnen Teile der Architektur unterscheidet nicht eine differente Substantialität sondern lediglich die Form. Der Raum erscheint so völlig schwerelos; H. Ernst spricht von einer „Lichtwand“ und einem „schwere-losen Nach-oben-Schweben“¹⁰⁸. Die Schwerelosigkeit des Baues bei großer Lichtfülle im Zentrum, die klaren Stellungen des Arkadensystems mit den einfachen Halbkreisbögen ergeben „Harmonie, Ruhe und Verklärung“, die zu Leitmotiven aller Beschreibungen geworden sind.

Die Modifikation von Architektur und Deckenbild kommt nicht mehr zustande. Es bleibt noch zu untersuchen, ob nicht in der Architektur allein oder in der Altarausstattung Bildordnungen wirksam sind. Das erstere ist wohl völlig zu verneinen, denn in der den Raumeindruck bewirkenden Dreiergruppe von Zentralräumen ist der architektonische Bestand sowohl der Längs- als auch der Querachse nach völlig symmetrisch: ein Novum der bayerischen Kirchenarchitektur des achtzehnten Jahrhunderts, das jede bildhafte, auf einen Standpunkt bezogene Zusammenschau ausschließt. Damit ist verbunden die ebenfalls neue Gleichwertigkeit der sich gegenüberliegenden Ansichten aus der Mittelstellung unter der großen Kuppel, die von den Symmetrieachsen bedingt ist¹⁰⁹. Der Westblick ist durch die kleinen Fresken ebenso bedingt wie der nach Osten; beide zeigen — vom Hochaltar abgesehen — gleich viel von der Kirche. Auch entsprechen sich die Nord- und Süd- sowie die Blickrichtungen in alle Diagonalseiten: entgegen den Gestaltungsprinzipien des Rokoko ist der Raum nicht bildhaft gestaffelt, sondern gesammelt; es kommt nicht mehr zur Polarität zwischen Betrachter und einem Zentrum des Raumbildes über Schauachsen hinweg, vielmehr ist das architektonische System allseitig um den Betrachter aufgebaut¹¹⁰.

Ebensowenig wie die anschauliche Verbindung von Fresko und Architektur kommt die Modifikation zwischen Altarbau und Architektur noch zustande. Rein ästhetisch trennen sich die dunklen Altarbauten entschieden von der weißen Architektur; eine formale Verbindung der jeweiligen Instrumentation ist nicht möglich: einmal weil die Größe der Altarsäulen mit den Pfeilern nicht vergleichbar ist, zum anderen aber, weil sich die Säulen als Element sui generis von der unplastischen Architektur absetzen, in der nicht eine einzige gebaute Säule vorkommt. Die Altäre sind in die Kirche eingestellt, Architektur und Ausstattung stehen sich gegenüber.

¹⁰⁸ Ernst 14 und 16.

¹⁰⁹ Vgl. bei Lieb Abb. 117 mit Abb. 119.

¹¹⁰ Diese allseitige Blickrichtung bestimmt auch die Anordnung der Gegenstände im großen Fresko (Lieb Abb. 118).

Endlich aber ist auch die Möglichkeit einer Zusammenordnung der Altäre zu einer eigenen Bildordnung verschwunden. Die Kapellenaltäre sind aus dem Aufenthaltsraum des Betrachters „hinausgestellt“ und kommen dafür nicht in Betracht. Die drei großen Altäre im Osten, Norden und Süden stellen sich nicht in eine Bildordnung zusammen, sondern wenden sich gegeneinander, und der Betrachter bekommt in jeder sinnvollen Blickrichtung nur einen Altar zu sehen.

Wenn man zusammenfassend die Stellung des Baues von Rott am Inn zur Rokoko-Kirche betrachtet, zeigt sich, daß eine Reihe von Rokoko-Elementen noch vorhanden ist, die Syntax des Rokoko jedoch wegen einiger entscheidender Neuerungen nicht mehr zustande kommt. — Geblieben ist ein Kernraum — auch dessen unklare seitliche Begrenzung — geblieben ist die Immaterialität der Architektur, ihre Lichtdurchlässigkeit. Ferner ist das Fresko noch vorhanden, in den beiden kleineren Kuppeln sogar mit landschaftlichen Gegenständen¹¹¹. Die im Rokoko wirksamen Bildordnungen jedoch sind restlos aufgegeben, aus der Tiefe des Bildraumes ist eine begehbare Längsachse geworden. Völlig neu aber ist die Art der Freskorahmung. Während im Rokoko die Rahmenzone der Malerei wie auch der Architektur angehörte, bedeutet der kontinuierliche Goldrahmen ein drittes, trennendes Element: die aus der anschaulichen Vereinigung von Fresko und Architektur hervorgegangene Spezies der Bildarchitektur und des gebauten Architekturbildes existiert nicht mehr. Folgerichtig hat der Weststandpunkt seine Bedeutung als wichtigster Standpunkt — ja mitunter als einzige Möglichkeit, das Kirchengebäude künstlerisch zu erleben, verloren. Die Architektur wird nicht mehr nur geschaut, sondern man ist wieder „drinnen“, und bezeichnenderweise wirkt die Hauptkuppel trotz der Bemalung als Abschluß.

Johann Michael Fischers letzter größerer Kirchenbau, die Kirche für das Birgitten-Doppelkloster *Altomünster*, 1763 begonnen, zeigt eine weitere Rückbildung der für das Rokoko wesentlichen Elemente. Der Grundriß¹¹² zeigt nach der Vorhalle wieder ein großes ungleichseitiges Oktogon, an das sich im Osten ein kleinerer quadratischer Raum mit abgeschrägten Ecken fügt. Daran schließt sich ein nochmals verschmälert quadratischer Zwischenraum. Für das Altarhaus wurden mittelalterliche Mauerteile verwendet. Vom großen Oktogon bis zum Altarhaus begleitet diese Raumfolge beiderseitig ein Umgang. Im Inneren zeigt sich, daß der wichtigste Raumteil das große Oktogon ist (Tafel 5), der Umgang spricht im Raumeindruck nicht mit, und die Öffnungen zu den beiden Emporen würden den Raumeindruck nicht wesentlich ändern, wenn sie wie verglaste Fenster behandelt wären. Der Grund dafür ist die ummantelnde Wirkung des Systems aus Pfeilern und ganz umlaufendem Gebälk; die mit den größeren Oktogonseiten in einer Richtung stehenden Pfeiler sind mit Gebälk und Wandstücken zu einer Einheit zusammengewachsen; die kleinen und großen Oktogonseiten haben jeweils den gleichen Anschau-

¹¹¹ Thema des östlichen Freskos ist das Martyrium (Verbrennung) des Hl. Bischofs Marinus, des westlichen der selige Tod des Klausners Anianus (beide Patrone der Rotter Kirche).

¹¹² Abb. bei Hagen-Dempff 54.

ungswert. Die Beleuchtung nimmt nach oben zu an Intensität ab, die an sich mit dunklen Farben ausgemalte Kuppel (Fresko von J. Mages, 1768) wird als Abschluß, nun wieder lastend, empfunden, wie die den Goldrahmen stützenden Stuckhermen zeigen. Der richtungslose Raum ist allseitig mit architektonischen Mitteln geschlossen. Da die Rocaille einen stabilen Träger vorfindet, kann sie diesen nicht negieren, sie verselbstständigt sich weitgehend und wirkt als dürres, appliziertes Ornament — sie ist kurz vor dem „Abrasceln“. Das Material der Architektur bewirkt einen zwiespältigen Eindruck, trotz der Farblosigkeit wirkt es nicht mehr leicht und schwerelos, aber auch nicht lastend, sondern nur erstarrt, eingefroren. Angesichts der Kantigkeit des Systems spricht Hauttmann von einer „verhärteten unlebendigen Trockenheit“¹¹³. Der Durchgang zu den östlichen Raumteilen wirkt dadurch, daß er eingeschossig ist, nicht als Fortsetzung des sich darüber schließenden Oktogons, sondern nur als dunkle Öffnung (der Durchgang ist die dunkelste Stelle im ganzen Bau), die den Betrachter nicht zum Durchschreiten einlädt¹¹⁴. Der Durchgang wird zum Durchblick, dort erscheinen noch einmal über einer Mensa drei Altarretabeln als bildhafte Zusammenordnung, nun aber nicht mehr wie in der Rokoko-Kirche im unendlich erscheinenden Bildraum, sondern von der östlichen Bogenstellung des Durchblicks architektonisch gerahmt.

Gegenüber Rott am Inn sind auch die beiden letzten der die Rokoko-Kirche konstituierenden Elemente verschwunden: Der Kernraum ist nun nach allen Seiten klar begrenzt, die in ihm möglichen Blickrichtungen sind annähernd gleichwertig, er ist richtungslos. Die Architektur hat das Immaterielle abgestreift, sie hat einen eigenen, von jeder anderen Gattung unabhängigen Anschauungswert.

Während die Kirche von Altomünster noch im Bau war, starb Johann Michael Fischer am 6. Mai 1766 — Dominikus Zimmermann ein halbes Jahr später, am 16. November. Sein Bruder Johann Baptist Zimmermann, der Hauptmeister des bayerischen Rokoko-Freskos, war ihm schon 1758 vorausgegangen.

Der Tod dieser Künstler, der Schöpfer der Rokoko-Kirche, bedeutet nicht nur das Ende des Rokoko, sondern fällt zusammen mit dem Ende einer größeren Epoche der Geschichte der Architektur überhaupt.

Schluß und Ausblick

Die Geschichte der bildenden Kunst im Zeitraum vom späten sechzehnten bis zum Ende des achtzehnten Jahrhunderts stellt eine Einheit dar, die Einheit der Barockepoche. Die hier behandelten bayerischen Kirchenbauten von etwa 1730 bis 1760 gehören durchaus in die Spätphase dieser Epoche, in die Zeit des Spätbarock. Trotzdem kann man sie nicht spätbarocke Kunstwerke nennen, weil bei diesen Kirchen barocke Gestaltungselemente in einer dem Barock fremden Weise angewandt werden. Daß diese verschiedenen Elemente aus dem siebzehnten und den

¹¹³ Hauttmann 181.

¹¹⁴ Die Stellung der Kirchenstühle ist (wie meist) bezeichnend. Die Längsachse ist verstellt, in die Ostteile kann man nur blicken. Umgeht man die Kirchenstühle seitlich, so entschwinden die Ostpartien aus dem Blick.

frühen achtzehnten Jahrhundert stammen, beweist jedoch wiederum die Zugehörigkeit der Rokoko-Kirche zur Gesamtepoche. Stilgeschichtlich ging es hier also letzten Endes um eine Differenzierung der Endphase dieses etwa zweihundertjährigen Zeitraumes. Wenn der Begriff Spätbarock mehr bezeichnen soll als nur die Kunst innerhalb eines gewissen Zeitraumes, wenn mit „Spätbarock“ auch etwas Wesenhaftes des Kunstwerkes getroffen werden soll, dann können unter diesen Stilbegriff nicht *wesentlich verschiedene* Kunstwerke fallen — und ebenso gilt dies auch für den Stilbegriff Rokoko.

In der neuzeitlichen Kirchenbaukunst stellt die Rokoko-Kirche den entschlossensten Versuch dar, das Kirchengebäude mit illusionistischen Mitteln als die betretbare Welt seiner Bedeutungen zu gestalten. Aber zwischen sinnlich erfahrbarem architektonischen Raum und scheinrealer Bedeutungswelt von Kirche besteht im achtzehnten Jahrhundert eine Spannung. Offensichtlich kann der architektonische Gegenstand Kirche nur so vorgestellt werden, daß er anschaulich nichts anders als sich selbst bedeuten kann; in dieser Dimension ist die Kirche eine empirisch-ästhetische Gestaltung, ihre künstlerischen Probleme bestehen in der Formung und den Verhältnissen von Material und Licht, von Mantelform und Raum. Das der Rokoko-Kirche eigene Problem besteht in dieser kunstgeschichtlichen Situation darin, daß die existierenden unarchitektonischen Vorstellungsweisen von Kirche *ästhetisch* ebenso wichtig genommen werden, wie das Gebäude auch. Ebenso wichtig in dem Sinn, daß es nicht um eine „Aufstockung“ oder um eine gesonderte Welt *über* der Architektur geht — vielmehr will das gesamte Kunstwerk neben Architektur auch die anschauliche Verwirklichung der unarchitektonischen Bedeutungswelt sein. Wie die Rokoko-Kirche dieses Problem löst, haben wir darzulegen versucht. Die Kategorien des Bildhaften und des Architektonischen versuchen sich im selben Kunstwerk gegenseitig zu ersetzen. Also nicht eine Synthese der Gattungen, sondern gerade ihr Wechselverhältnis macht das Eigentümliche der Rokoko-Kirche aus.

Hierin liegt der besondere Zauber, der von diesen Innenräumen ausgeht. Wir meinen damit nicht nur die Kraft, mit der jedes echte Kunstwerk sein Gegenüber ergreifen kann, wir meinen Zauber im eigentlichen Sinn: als fortwährende Verwandlung des Kunstwerks selbst.

Wenn die Rokoko-Kirche auch am Ende einer kunstgeschichtlichen Epoche steht, so heißt das nicht, daß sie nur Ende und Abschluß ist. Manche wichtigen Eigenschaften hat sie mit entscheidend neuen Strömungen ihrer Zeit gemeinsam. Die Entrückung der Architektur ins Bildhafte, eine bislang unbekannte Distanzierung des architektonischen Kunstwerks, findet sich auch bei den Bauten, die in den bezeichnenderweise gleichzeitig mit der Rokoko-Kirche entstehenden Landschaftsgarten eingestellt sind. Ferner: Wenn die Rokoko-Kirche die Architektur *unter anderem* als „Schau“ zeigt, wenn sie *auch* mit den stilistischen Möglichkeiten früherer — auch nichtbarocker — Zeiten arbeitet, so weist das alles in die Zukunft: in eine Zukunft, da Architektur als Denkmal und Stilhistorismus eine Rolle spielen. Auch wenn nicht übersehen werden darf, daß diese künstlerischen Eigenschaften der Rokoko-Kirche in der Struktur des

englischen Gartens, im Klassizismus und in der Romantik unter ganz anderen künstlerischen und geistigen Voraussetzungen angewendet werden, so ist es doch nicht möglich, diese Kirchenkunstwerke des achtzehnten Jahrhunderts *kunstgeschichtlich* nur als Abschluß und Ende einer Epoche zu verstehen.

Ideengeschichtlich sind sie allerdings ein Ende: Seit dem Rokoko ist nicht wieder versucht worden, das Kirchengebäude auch als ästhetisch zwingende Verwirklichung seiner Bedeutungen zu gestalten.

Daß aber die Rokoko-Kirche diesen Versuch überhaupt unternommen und wie sie das Problem auf originell-merkwürdige Weise gelöst hat — das ist ein bedeutsamer Vorgang, sowohl in der Kunstgeschichte als auch in der Geschichte der Ideen des achtzehnten Jahrhunderts.

Exkurs

ENTWICKLUNG DER KRITERIEN DER ROKOKO-KIRCHE IN WICHTIGEN BAYERISCHEN BAUTEN WAHREND DER ERSTEN HÄLFTE DES ACHTZEHNTEN JAHRHUNDERTS

Der folgende genetische Versuch will die für die Rokoko-Kirche bestimmenden Kriterien in ihrer Entstehung, Entwicklung und auch Umbildung zurückverfolgen. Die in den mittleren zwei Jahrzehnten des achtzehnten Jahrhunderts dominierenden Tendenzen lassen sich an den in Bayern errichteten Bauten seit dem zweiten Jahrzehnt fassen. Kompliziert wird die Verfolgung dieser Tendenzen dadurch, daß bis in die vierziger Jahre hinein immer wieder einzelne „Vokabeln“ aus verschiedenen Kunstlandschaften für die bayerische Syntax adaptiert werden. Um die Entwicklung innerhalb der bayerischen Kunstlandschaft besonders deutlich zu machen, werden Bemerkungen zu diesen Einwirkungen in den Anmerkungsteil verwiesen, das Verhältnis zu Schwaben jedoch soll in einem eigenen Kapitel umrissen werden. — Da für Fresko und Rahmenzone die Entwicklung bereits im ersten Abschnitt mitbehandelt wurde, ist hier das Augenmerk vorwiegend auf die Architektur zu richten. Das Verhältnis von Architektur zu Fresko und Altarstellung soll jedoch jeweils angedeutet werden.

Viscardi

Die bedeutenden bayerischen Kirchenbauten am Anfang des achtzehnten Jahrhunderts gehen auf *Giovanni Antonio Viscardi* zurück. Die Forschung ist darin einig, daß Viscardi für die weitere Entwicklung der Kirchenbaukunst in Bayern von großer Wichtigkeit ist¹. Seine Bedeutung liegt darin, daß er — aus Graubünden stammend — italienische mit einheimischen Traditionen verschmilzt².

1. *Fürstenfeld*. Bei der Klosterkirche von Fürstenfeld besteht diese Verbindung im wesentlichen in der Durchführung des bodenständigen Wandpfeilersystems in italienisch-plastischen Raummantelformen. Der 1701 begonnene Bau³ gliedert sich von Westen nach Osten in eine Art Vor-

¹ Vgl. Hauthmann 160, Lieb 28, und Ernst 88 ff.; ferner den Artikel Liebs in Thieme-Beckers Künstlerlexikon.

² Darauf wurde in jüngster Zeit besonders durch Neumanns posthum veröffentlichte Studie „Die Gestaltung . . .“ a. a. O. hingewiesen.

³ Durch den Ausbruch des Spanischen Erbfolgekrieges kam der Bau ins Stocken (Baugeschichte bei Lieb 141). Jedoch besteht keine Veranlassung anzunehmen, daß bei der späteren Weiterführung nach Viscardis Tod (1713) von den ur-

halle, über der sich die Orgelempore befindet, dann folgt ein schmales Auftaktjoch, dem sich drei etwa doppelt so breite Wandpfeilerjoches anschließen⁴. Der eingezogene Chor wiederholt diesen Rhythmus des Langhauses, indem der Wand vorgelegte Halbsäulen und Gurte wieder eine Jochfolge $\frac{1}{2} - 1 - 1 - 1$ bewirken. Der Chor ist halbkreisförmig geschlossen. Langhaus und Chor sind jeweils mit Längstonnen, die Abseiten mit Quertonnen eingewölbt.

Die Pfeilerecken im Langhaus sind durch je zwei vor Pilastern stehende Halbsäulen besetzt⁵. Obwohl die Basen und die entsprechenden Gebälkverkröpfungen im rechten Winkel zueinander stehen, sind die Säulen nicht so erlebbar, daß je eine dem Schiff und eine der Kapelle zugeordnet erscheinen, sondern sie sprechen vorwiegend zusammen als plastische Eckbetonung des Pfeilers. Dessen Materialität wird durch das dem Schiff zugekehrte Wandfeld zwischen den Säulen anschaulich⁶. Durch mehrfache Abstufung der Rahmung dieses Feldes entsteht der Eindruck, als sei in die kompakte Pfeilersubstanz hineingegraben worden; Pfeiler und Säulen bilden zusammen eine wuchtig-materiale Einheit. Die Stellung der Säulen führt den Blick in die Kapellen auf die Außenwand⁷. An den Fenstereinschnitten wird anschaulich, daß auch die seitliche Begrenzung am kompakten Charakter der Pfeiler teilhat. Durch tiefe, etwas geschrägte Einschnitte wird die Stärke der Wand sichtbar. In der Fensterform wirkt der zwischen der Vertikalen und dem bekronenden Stichbogen jeweils eingeschobene kleine C-Bogen nicht so sehr als zeichnerisch-freie Form: Die weiche Rundung und die Mächtigkeit der Wand lassen diesen Bogen wie ein Hereinquellen der Mauermasse ins Fenster erscheinen. Dabei ist zwischen Pfeiler und Säule einerseits und der Wand andererseits hinsichtlich der materialen Beschaffenheit nicht generell unterschieden: im Chor erscheint die Säule nun als Hervorbringung der Wand⁸. Der aus Wand, Pfeiler und Säule zusammengeschmolzene kontinuierliche Raummantel scheint aus *einer* einheitlich plastisch-schweren Materie zu bestehen. Das mächtige, den ganzen Bau umlaufende und über allen Wand- und Pfeilervorlagen verkröpfte Gebälk unterstreicht die Einheitlichkeit.

Über diesem Gebälk ist eine Art Attika um die Pfeiler herumgeführt, die als Glied zwischen den Pfeilern und den Wölbungen fungiert. Die mit Quertonnen überwölbten Abseiten sind hoch hinaufgezogen, so daß im Schiff durch sehr tiefe Stichkappen der Eindruck „Tonne“ stark abgeschwächt wird⁹. Umso stärker sprechen die drei wichtigen, sich über das Schiff von Pfeiler zu Pfeiler spannenden Gurte. Da die Attika den durch die Säulen bedingten Verkröpfungen des Gebälks folgt, erscheinen die hohen,

springlichen Plänen abgewichen wurde, zumal dann Viscardis ehemaliger Palier Ettenhofer die Bauführung hatte.

⁴ Grundriß bei Lieb 29.

⁵ Lieb Abb. 15.

⁶ Lieb Abb. 18.

⁷ Lieb Abb. 15.

⁸ Lieb Abb. 20.

⁹ Hauttmann hat darauf hingewiesen, daß diese Gewölbekonstruktion einen — vor allem aus der Münchner Theatinerkirche entlehnten — Italianismus im einheimischen Wandpfeilersystem darstellt (154), der allerdings für die weitere Entwicklung keine größere Bedeutung hatte.

kantigen Profile der Gurte von den Säulen bedient, während die schwere, gebogene Schienenform und die gedrungene Proportionierung der Gurte durch die zwischen ihnen lastenden Gewölbefflächen bedingt wirken. Untergeschoß und Wölbzone entsprechen und bedingen einander sowohl in den Mitteln der architektonischen Gliederung, wie auch in der Anschaulichkeit der plastisch-schweren Materialität. Die plastischen Kräfte entladen sich besonders an der Stelle, wo Langhaus und Chor zusammengefügt sind; im Untergeschoß häuft sich die Säulenstellung, der Bogen darüber ist aus fünf weich gegeneinander schwingenden Bogenstücken gebildet, die Form erscheint wie von Riesenhand aus plastischer Masse modelliert¹⁰. Die erst um 1730 entstandenen Fresken Asams hatten wegen der Deckengliederung keine Möglichkeit, sich stark auszubreiten. Auch innerhalb der Joche können sie die Geschlossenheit des Baukörpers nicht aufbrechen; trotz der durchaus entwickelten illusionistischen Technik bleiben sie im Verhältnis zum Bau anschaulich Dekoration des Gewölbes. Ebenso ordnen sich die erst ab 1737 erstellten Altäre der Pfeilerstellung völlig unter.

Die Raumgrenze wird allseitig durch plastisch-architektonische Elemente anschaulich und ist daher völlig eindeutig. Die erlebbare Raumform deckt sich durchaus mit der aus Grundriß, Längs- und Querschnitt ablesbaren.

2. *Freystadt in der Oberpfalz.* Wichtiger als Fürstenfeld sind für die bayerische Entwicklung Viscardis Kirchen in Freystadt und München (Dreifaltigkeitskirche) — die letzten reinen bedeutenden Zentralbauten in Bayern überhaupt. Die Wallfahrtskirche Mariahilf bei Freystadt in der Oberpfalz, entstanden von 1700 bis 1708, nennt Hauttmann „geradezu eine Grundlage für die Entwicklung“¹¹. Ein griechisches Kreuz wurde so abgeschrägt, daß sich ein ungleichseitig-achteckiger, von hoher Laternenkuppel überwölbter Zentralraum ergibt¹² (Innenansicht Tafeln 6 und 7). Das Neue liegt darin, daß in den Schrägeiten konchenartige Kapellen untergebracht wurden, deren gestelzte Emporenbögen das Gebälk durchstoßen und so zusammen mit den Bögen der Kreuzarmtonnen den „Scheintambour“ (G. Neumann) tragen. Damit ist die „Übertragung des deutschen Wandpfeilersystems auf den Zentralbau“ (Hauttmann) vollzogen. Das Achteck ist nun auf allen Seiten von Anräumen umgeben. Die von den acht Bögen getragene Kuppel erscheint aufgesetzt, weil sich ihre bis in den Scheintambour hinein verkröpfenden Doppelrippen nicht funktionell mit der Säulenstellung in Verbindung bringen lassen. Diese nimmt vielmehr durch Gebälk und Sockelstellungen immer wieder Bezug auf die Richtungen der Kreuzform. Gerade deshalb ist der Eindruck eines vorwiegend in sich zentrierten Achteckraumes nicht vorherrschend; der Raum der Kirche setzt sich in die Abseiten fort und ist dort klar begrenzt. In den seitlichen Kreuzarmen (Tafel 6) stößt das Gebälk an die Außen-

¹⁰ Die Häufung der Säulen am Choreingang ist aus dem System der Instrumentierung zu erklären. Auf eine solche strukturell bedingte konzentrierte „Hervorpressung“ plastischer Glieder scheint aber das System angelegt zu sein.

¹¹ Hauttmann 160.

¹² Grundriß bei Hauttmann 158.

wände an, es wird nicht an diesen weitergeführt. Das Gebälk umläuft somit jeweils nur den Pfeiler und faßt ihn zusammen. Es taucht die Möglichkeit auf, die Wand bei aller durch die Tiefe des Fensterschnittes betonten Massigkeit auch als zwischen die Pfeiler und in den Tonnenbogen eingepaßt zu erleben; das Rundbogenfenster mit der profilierten und stukkerten Rahmung gibt dieser Füllwand einen eigenen Anschauungswert. Zwischen den benachbarten Säulen befinden sich schmale Wandstücke. Ganz im Gegensatz zu Fürstenfeld, wo die Ordnungen von Pfeiler und Wand hervorgebracht erschienen, sind diese Felder durch eine schmale Nut von den Säulen abgesetzt (Tafel 7). Die massige Plastizität aller Elemente des Baues, von Säule, Wand und Wölbungen, wird genau wie in Fürstenfeld anschaulich, die Kontinuität des Raummantels erscheint hingegen nicht mehr gewahrt, sondern am Gebälk unterbrochen, und in Bezug auf Säule und Wand zeigen sich feine Risse. Einige Kriterien für die schwere Materialität seien angeführt: der kräftige Stuck am ganzen Bau, besonders in den Tonnen über den Kreuzarmen; Fenstereinschnitte und -umrahmungen, vor allem in der Kuppel (schwere Voluten und lastende Giebel). Auch die in wulstförmig umrahmten flachen Wandnischen stehenden Plastiken in den Kreuzarmen gehören hierher. Sie stehen auf kräftigen aus der Wand kommenden Sockelplatten und erscheinen in ihrer weißen plastischen Masse ebenso aus dem Material des Baukörpers gebildet wie der Baukörper aus dem ihren. — Die Fresken an den Tonnenwölbungen und in der Kuppel sind konsequent als eingelassene Medaillon- beziehungsweise Kartuschenformen behandelt¹³. Genau wie in Fürstenfeld werden die aus Grund- und Aufriß ablesbaren Begrenzungen auch beim Betreten des Baues ästhetisch wirksam.

3. *München — Dreifaltigkeitskirche.* Zu Beginn des zweiten Jahrzehnts des achtzehnten Jahrhunderts prägen sich gewisse, in Freystadt nur als Unterströmung aufgeauchte Möglichkeiten deutlich aus. Dies ist an Viscardis Dreifaltigkeitskirche in München, 1711/14, zu beobachten¹⁴. Wie in Freystadt liegt dem Bau eine Kreuzform zugrunde, Altarraum und Vorhalle verlängern den einen, nord-südlichen Arm. Das an der Durchdringung der beiden Arme sich ergebende Quadrat ist an den Ecken zu einem ungleichseitigen Oktogon abgeschrägt. Über den vier Diagonalseiten leiten Pendentifs zur tambourlosen Kuppel über, die durch vier Fenster und eine Laterne belichtet wird. Die vier direkt an den zentralen Mittelraum angrenzenden Kreuzarme sind ihrer jeweiligen Tiefe entsprechend mit Tonnen, der Altarraum mit einem Muldengewölbe eingewölbt, in das drei Stichkappen einschneiden. Der Raummantel erscheint durch Säulen gegliedert, über denen sich ein verbindendes Gebälk verkröpft (Tafel 8).

¹³ Ähnlich wie in Freystadt wird man sich — auf einen Langbau übertragen — die Stukkierung und Ausmalung von Fürstenfeld vorzustellen haben, wenn der Bau ab 1701 ununterbrochen fortgeführt und ausgestattet worden wäre. — In Freystadt sind die originalen Altäre nicht erhalten.

¹⁴ Während der Erbauung der Dreifaltigkeitskirche starb Viscardi am 9. 9. 1713. Wieder führte Ettenhofer die Kirche zu Ende. Zuccalli hatte die Oberaufsicht, doch änderte er nichts Wesentliches an der Planung; vgl. Paulus Richard, Der Baumeister Henrico Zuccalli am kurbayerischen Hofe zu München, Straßburg 1912, 176 f. Grundriß bei Hauttmann 160.

Wie in Freystadt ist dieses Gebälk nicht an den Abschlußwänden der seitlichen Kreuzarme weitergeführt. Doch hier geht Viscardi ein unterschiedenes Stück weiter: durch eine starke schattende Nut trennt er diese Wände von Säule, Gebälk und Tonne: *das System reißt ab*. Die durch tiefen Fenstereinschnitt und kräftiges Rahmenprofil sehr stabil erscheinenden Seitenwände wirken nun nicht mehr eingepaßt, sondern wie von außen herangeschoben. Zwischen der die Querarme schließenden Wand und den übrigen Baugliedern ist kategorial unterschieden. Da der Hochaltar den architektonischen Abschluß des Altarraumes verstellt, erscheinen die über die Diagonalen von einem Kreuzarm in den anderen führenden Säule-Gebälk-Wandzonen als vier selbständige Raummantelstücke. Wo im Raummantel eine neue Richtung einsetzt oder — wie im Altarraum — ein neuer Raumabschnitt, erscheint eine Säule gleichsam als Drehachse. Das Vermittelnde dieser Säulen wird in den Diagonalen sehr deutlich: die Sockelstellung folgt der Schrägrichtung, die Verkröpfung des Gebälks den Kreuzarmseiten. Zwischen den Säulen sind hohe und schmale Felder so angebracht, daß zwischen ihnen und den Säulen eine dunkle, schmale Kluft erscheint. Da diese Wandfelder auch leicht hinter die Ebene des Gebälks zurückgeschoben sind, wirken sie wie „aufgehängte Platten“¹⁵. Das Verhältnis von Sockel, Gebälk und Säulen einerseits zu den Wandfeldern andererseits erscheint wie „Gerüst und Füllung“ (H. Ernst). Eine kontinuierliche Wand ist weder sicht- noch vorstellbar, das Wandfeld erscheint geradezu transportabel. — Über dem Gebälk leitet in die Wölbzone eine kurze Attika über, die über den Säulen in gedrungen balusterartigen Formen verkröpft ist. Die Kuppel ist völlig ausgemalt. Von der Eingangswand hinter den Emporen abgesehen, erfolgt die Beleuchtung des Kircheninneren nur in Höhe der Wölbzone.

Die Materialität der Architekturteile erscheint schwer und kantig-hart (Gebälk, Profile der Wandfelder, Tiefe der Fensterausschnitte). Die Frage aber, ob Säulen, Gebälk, Wandplatten, herangeschobene Abschlußwände und Wölbungen aus *einem* einheitlichen und gleichmäßig dichten Material bestehen, kann wegen der teilweisen Isolierung dieser Elemente voneinander nicht mehr eindeutig beantwortet werden. — In Freystadt hatten die großen abschließenden Wände des Nord- und Südarms noch eigenen Anschauungswert, in der Dreifaltigkeitskirche ist an den entsprechenden Stellen das Fenster so weit wie möglich hinaufgerückt, während die ganze große Wandfläche — vom rahmenden Profil abgesehen — nicht weiter gegliedert ist. Hier wie auch am Hochaltar rechnet die Architektur mit einer Verstellung der Wand durch Altarbauten¹⁶. Dabei können diese trotz der Verwendung architektonischer Motive und der im Verhältnis zur Größe des Baues bedeutenden Ausdehnung kaum eine quasi-architektonische Funktion ausüben. In Material, Farbe und Proportionierung erscheint der Altarbau neben dem Säulen-Gebälk-Wandplattensystem als ein generell andersartiges Element.

¹⁵ Ernst 90.

¹⁶ Die drei Altäre sind nach Abschluß der Bauarbeiten von 1716 bis 1718 entstanden; vgl. Dehio-Gall, Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler, Oberbayern, München Berlin 1952, 12.

Vergleicht man die Dreifaltigkeitskirche mit den Bauten Viscardi zu Beginn des Jahrhunderts, so läßt sich im zweiten Jahrzehnt eine stark abweichende Auffassung des Baukörpers aufzeigen. In Fürstenfeld und auch noch in Freystadt bilden Säule, Pilaster, Pfeiler, Wand und Wölbung eine kontinuierlich-organische raumausgrenzende Mantelform — aus einer plastisch schweren Masse gebildet. Keines der Elemente dieses Kontinuums ließe sich ohne Verletzung eines anderen oder ohne eigenen Sinnverlust isolieren. In der Dreifaltigkeitskirche dagegen haben sich diese Elemente schon weitgehend isoliert. Wand und Säule erscheinen nun je für sich faßbar. *Der Raummantel besteht nun nicht mehr aus der verschweißten Säulenwand sondern aus einem zusammengestellten System von Sockeln, Säulen, Gebälk und Wandfeldern. Diese Zerlegung der Säulenwand in ihre Elemente bleibt für den Kirchenbau des achtzehnten Jahrhunderts in Bayern bestimmend.* Die in dieser Isolation entstehenden Wandfelder und die herangeschoben wirkenden Abschlußwände der Querarme erscheinen als kulissenartige Dichtungen des Säulen-Gebälk-Wölbungssystems. Diese anschauliche Entlastung von tragender und stützender Funktion ist eine Voraussetzung für die spätere Unstofflichkeit und Entschwerung der Wand (wobei das aufgehängte Wandfeld bei Viscardi für sich seine Materialität durchaus noch hat). — Aus der körperhaften Auffassung der früheren Kirche wurde im zweiten Jahrzehnt eine gerüstartige. Der Raum ist nun nicht mehr ausgegrenzt, sondern von einem Gerüst umstellt, das mit mobil erscheinenden Teilen gefüllt ist.

Johann Michael Fischer

Die Entwicklung von Viscardi zum Rokoko tragen Johann Michael Fischer und die Brüder Asam.

1. *Osterhofen.* Fischers Reihe der Längsbauten gipfelt in Zwiefalten. Die vorangehenden Wandpfeileranlagen, von denen die bedeutendsten Osterhofen und Diessen sind, weisen bei aller Verschiedenheit Eigenschaften auf, die die Nähe des Rokoko anzeigen.

Die ehemalige Prämonstratenserkirche in Osterhofen wurde ab 1726 errichtet, sie ist das erste größere Werk Fischers. Der Architekt war festgelegt durch Teile der vor dem Neubau abgebrochenen mittelalterlichen Kirche: Die Westpartie (Türme und Teile der Westwand), sowie Länge und Breite des Chores waren gegeben. Aus dem Grundriß¹⁷ ist zu entnehmen, daß im Langhaus das Schiff von je drei Längsovalkapellen mit Emporen begleitet wird. Die Form der Kapellen bestimmt diejenige der Pfeiler: an der West- und Ostseite jeweils konkav mit Verbreiterungen sowohl zur Außenwand wie auch zum Schiff hin. Auch die Stirnseiten sind leicht konkav eingeschwungen. Die Kapellenreihen werden jeweils von einer halbtaktigen Abseite eröffnet und beschlossen, die vier Ecken des Schiffes sind abgerundet. Der eingezogene Chor wird durch Fensterachsen in drei Joche geteilt und ist außen dreiseitig, innen aber halbrund geschlossen. Schiff und Chor sind jeweils mit Tonnen, die Abseiten mit „böhmischen Kappen“ überwölbt.

¹⁷ Abb. bei Lieb 51.

Der Zugang zur Kirche erfolgt durch das als Vorhalle gestaltete nord-westliche Halbjoche. Beim ersten Schrägblick¹⁸ zeigt sich, daß die kleinen Joche im Aufbau eine untergeordnete Rolle spielen: die schmalen Öffnungen gehen in der Gestaltung der Langhausecken auf. Dagegen wird die Form der großen Abseiten direkt anschaulich¹⁹. Die Krümmung der Stufe, die die Kapellen vom Gemeinderaum trennt, die in das Schiff vorschwingenden Emporenbrüstungen und die Krümmung des Gebälks im Emporenraum addieren sich zu der Vorstellung ovaler „Raumsäulen“ (Lieb) von großer Helligkeit, die sich gegen den Raum des Schiffes ausgrenzen. Die Emporenbrüstungen setzen sich durch die rot-braun-graue Färbung vom farblos weißen Material der Pfeiler ab; sie werden vorwiegend als Raumgrenze des Anraumes und nicht des Schiffes anschaulich. Für die primäre Begrenzung des Schiffes kommen nur die Pfeilerstirnen und die vier Ecken in Frage. Die Pfeilerstirnen sind nur etwa halb so breit wie die Öffnungen der Abseiten; sie sind konkav gebildet, und die Vorstellung eines zu ergänzenden, begrenzenden Kontinuums können sie nicht hervorrufen. — Die beiden östlichen Ecken des Schiffes²⁰ verstellen zwei über zehn Meter hohe Altäre. Die von der jeweils östlichen Empore bis zum Chorbogen durchgezogenen Gebälkstücke erscheinen in der raschen Abfolge von gekrümmten und geraden Teilen willkürlich und unklar geformt, erst der nachrechnenden Betrachtung wird der Bezug zu den Pilastern klar. Im Westen erschwert es die weit in das Schiff vorschwingende Orgelempore, die architektonische Gestaltung der Ecken zu erkennen.

Im Chor haben die großen Fenster zwischen den gliedernden Pilastern fast die ganze Wandsubstanz aufgebraucht; das Chorgestühl verdeckt das Wenige davon Gebliebene so gut wie völlig²¹. Den Ostabschluß bildet der riesige Altarbau. Die kräftige Einziehung des Chores gegenüber dem Langhaus und die bildhafte Zusammenordnung der beiden großen Altäre in den Ostecken des Schiffes mit dem Hochaltar lassen die Verbindung von Langhaus und Chor als vorwiegend optisch erscheinen²². Um die Trias der Ostaltäre im Blick zusammenzuhalten, sind die Stufenstellungen im Osten des Schiffes sehr subtil nicht unter dem Torbogen, sondern bereits vor dem Zwischenjoch angebracht²³.

Was von der Wölbung des Schiffes über den drei Hauptjochen nicht von dem großen Fresko bedeckt ist, schneiden die hochgestelzten, in die Tonne einschneidenden Bögen über den Abseiten weitgehend aus. Östlich und westlich vor dem Hauptfresko ist je ein kleineres Fresko angebracht; Gurtstücke und stark ornamentierte Felder lassen von der Wölbung nur Fragmente erscheinen. Auch die Chorwölbung ist freskiert.

Am Langhaus hat sich gezeigt, daß die Abseiten einen höheren Grad architektonischer Gestaltung besitzen als das Schiff zwischen ihnen. Die

¹⁸ Lieb Abb. 48; da der Eingang an der Nordseite ist, hat man den ersten Blick aus der Nordwestecke. Es spielt jedoch hier keine Rolle, daß die Abb. bei Lieb aus der Südwestecke aufgenommen wurde.

¹⁹ Lieb Abb. 48 f.

²⁰ Lieb Abb. 47.

²¹ Lieb Abb. 54.

²² „Der Chor will . . . in bildhafter Weise erlebt werden“ Ernst 39.

²³ Lieb Abb. 55.

Form der begleitenden Raumsäulen ist ohne weiteres aus den begrenzenden Stücken zu erfassen. Der Aufenthaltsraum des Betrachters jedoch ist von seiner Umgrenzung her nicht als primär architektonischer Raum zu definieren, er ist sozusagen nur der nicht weiter gestaltete Zwischenraum zwischen den Abseiten. Die perspektivische Anlage des Hauptfreskos²⁴ unterstützt diese Gestaltung des Kircheninneren. Die vier Ansichten des Deckenbildes sind jeweils auf einen Standpunkt unter der gegenüberliegenden Seite berechnet, bei der Blickrichtung nach Norden und Süden fällt die Form der entsprechenden Abseite ins Auge, die Mittelkapellen sind zudem durch Altarstellungen ausgezeichnet, die auf den für die Freskobetrachtung erforderlichen Standpunkt Rücksicht nehmen. Beim Blick von Westen nach Osten aber wird der Sinn der Anlage des Schiffes deutlich²⁵: die Gestalt der Abseiten wird unklar, die Zusammenordnung sowohl der drei Hauptaltäre wie auch der Bögen in der Deckenzone ist eine optisch-bildhafte — der in dieser Blickrichtung von primären architektonischen Grenzen her unfassbare Kernraum weist auf das Rokoko hin. Daß er durch die „Anfügung“ architektonischer Anräume gleichsam pointiert gewonnen wird, zeigt, daß die Bildhaftigkeit noch nicht den ganzen Bau erfaßt hat. Die Vereinigung eines bildhaften Kernraumes mit begleitenden architektonisch geformten Raumzellen ist eine originelle und bedeutende Leistung Fischers²⁶.

Im Langhaus von Zwiefalten sind die vorschwingenden Emporenstirnen nicht mehr strukturell bedingt, sie werden nur mehr „Motiv“. Durch Ver-

²⁴ Lieb Abb. 46.

²⁵ Lieb Abb. 47.

²⁶ Sowohl Heilbronner (23) wie auch Ernst (41 f.) leiten einen großen Teil der Raumgedanken von Osterhofen aus der Jesuitenkirche von Olmütz ab. Die Ableitung bezieht sich vorwiegend auf das eine Motiv der vorschwingenden Emporenbrüstung; in Olmütz bleibt das Wandpfeilersystem, sonst jedoch völlig konventionell (Abb. 22 bei Franz Heinrich Gerhard, Die deutsche Barockbaukunst Mährens, München 1943). Während dort der geknickte Pilaster auf der als *Wandrest* wirkenden Pfeilerstirn zusammen mit der Emporenbrüstung als „Kräuselung“ (Ernst) der Begrenzung des Schiffes wirkt, machen sich die Emporenbrüstungen in Osterhofen primär als Begrenzung der Abseiten anschaulich. So ähnlich die Motive erscheinen (und so wahrscheinlich es ist, daß Olmütz auf Fischer eingewirkt hat), so sind sie doch in den beiden Werken von einer *generell* unterschiedlichen Struktur bedingt. In Olmütz öffnet sich ein als klarer Raum erfassbares Schiff zu Kapellen und Emporen, in Osterhofen entsteht das Schiff gleichsam durch den Abstand zweier paralleler Ketten von Ovalräumen.

Solche ein Schiff begleitende Ketten von zentralisierenden Abseiten zeigen die Langhäuser der Theatinerkirche und der Klosterkirche Waldsassen (Grundrisse bei Hauthmann 130 und 133). Hier scheint ein strukturelles Element von Osterhofen greifbar, das Fischer vom basilikalen in das Wandpfeilerschema überführt hat. Ob und wie weit dafür — besonders für die Verschneidung der Abseiten mit dem Schiff — direkte oder indirekte Anregungen Guarinis (*Architettura civile* oder Vermittlungen über Böhmen) — für das Osterhofener Langhaus wirksam waren, wird kaum endgültig zu entscheiden sein. — Im Motiv der konkaven Pfeilerstirnen „steckt die Erinnerung an eine Abfolge von quergelegten Ellipsen oder Ovalen . . . Derartiges kennzeichnet die böhmischen Anlagen von Woborisch bis Neupaka“ (Ernst 42). Bei der geringen Breite der Pfeilerstirnen im Verhältnis zu den Öffnungen zwischen ihnen und dem Fehlen jeglicher Entsprechung in der Wölbung kommt es jedoch nicht zu einer Übernahme böhmisch-mährischer Strukturen, sondern nur der Motive der vorschwingenden Emporenbrüstung bzw. der konkaven Gestaltung der Pfeilerstirnen. Beide Motive zusammen bewirken in dem bayerischen Werk die unklare, sekundäre Begrenzung des Schiffes.

einfachung der Gebälkstücke um die Pfeiler, die das Auge nicht mehr in die Abseite hinführen, und durch stärkere Instrumentierung der Pfeilerstirnen erlebt der Betrachter nur noch den Kernraum. Das Zweifaltener Langhaus ist größtenteils eine Reduktion der entsprechenden Osterhofener Anlage.

2. *Diessen*. In der Augustiner Chorherrenstiftskirche in Diessen nimmt Fischer den emporenlosen Typus der Wandpfeilerkirche auf. Der Bau wurde 1733 begonnen, bis 1740 war er bereits ausgestattet. — Von Westen nach Osten zeigt der Grundriß²⁷ ein erstes Joch, das von Vorhalle und Orgelempore eingenommen wird, dann folgen drei Wandpfeilerjoch. Drei Stufen und ein Gurt über dem Schiff heben ein viertes, gleich großes Joch als eine Art Vorchor heraus. Nun zieht sich der Bau zu einem Chor ein, dessen Grundform ein Quadrat mit leicht abgeschrägten Ecken ist — im Norden und Süden von schmalen Anräumen begleitet. Die im Grundriß erkennbare Form des folgenden Altarhauses könnte man als angeschliffenen Halbkreis bezeichnen.

Beim Betreten der Kirche im Westen spricht das Vorjoch für den Raumeindruck kaum mit. Erst wenn man das Vorhalle und Schiff trennende Gitter²⁸ passiert hat, „beginnt“²⁹ der Raum³⁰. Eine große Helligkeit durchflutet die Kirche, obgleich dem Eintretenden kaum eine Lichtquelle sichtbar wird. „Bau, Raum und Ausstattung sind auf zwei wesentliche Schaurichtungen angelegt: Längsblick zum Hauptaltar, Aufblick zum Gewölbe.“ Im Längsblick wird das Auge zuerst gefesselt von der Abfolge der vier Seitenaltarpaare, die mit dem Hochaltar ein „einziges Gesamtbild“ ergeben. Dabei bildet das letzte, östliche Paar insofern den Übergang zum Hochaltar, als diese Altäre breiter sind, also eingerückt erscheinen. Ferner erscheinen nur noch an ihnen die den Hochaltarbau bestimmenden Säulen. — Die schmalen und kurzen Wandpfeiler werden von den kräftigen Farben der Altäre übertönt. Die Pfeilerenden sind mit je drei im neunzig-Grad-Winkel zueinander stehenden kannelierten Pilastern besetzt, die von Pfeilern und Außenwand gebildeten Ecken mit einem geknickten Pilaster³¹. Die Pfeilermasse wird von Osten und Westen durch eine hochrechteckige, in die Substanz gegrabene Ausschürfung vermindert. „Gegenüber den kannelierten Pilastern werden die glatten Wandstücke als dünn und durchstoßbar empfunden“³². Über den Pilastern umläuft ein hohes, kräftig ausladendes Gebälk das ganze Langhaus. Obwohl damit der Blick in die Kapellen geführt wird, läßt deren Proportion keinen befriedigenden Raumeindruck entstehen³³: Das Verhältnis von Tiefe zu Breite zu Höhe bis zum Beginn der Attika ist 2 : 4 : 7; bis zur Wölbung gar 2 : 4 : 9. Diese Kapellen sind weder als

²⁷ Abb. bei Lieb 63.

²⁸ Lieb Abb. 67.

²⁹ Dieses und alle weiter nicht belegten Zitate aus dem von Norbert Lieb verfaßten „Kleinen Kirchenführer“ zu Diessen; erschienen bei Schnell und Steiner, München, 1954².

³⁰ Lieb Abb. 69.

³¹ Lieb Abb. 70 und 75.

³² Ernst 47.

³³ Lieb Abb. 74.

Räume zu sehen, noch fordert etwas zum Beschreiten auf, zumal sie durch zwei Stufen über den Gemeinderaum erhoben sind. Die Blickrichtung nach vorn und damit die Bildordnung des Raumes bleibt also maßgebend. Die nur mit einem Pilaster besetzten schmalen Pfeilerstirnen können noch weniger als in Osterhofen zu einer inneren Raumgrenze zusammengelesen werden. Die Wandpfeiler gliedern daher einen hintereinander gestaffelten „Kulissen“-Raum³⁴. Dabei werden weder die seitlichen Raumgrenzen noch die Lichtquellen effektiv sichtbar, das Licht erscheint mehr flutend als geführt. In der Wölbung des Langhauses wird das streng tektonische System von Waag- und Senkrechten des Untergeschosses verlassen³⁵. Die nur um die Pfeiler geführte Attika setzt in einem sich verjüngenden Sockel auf dem Gebälk auf, in einem Gegen-schwung verkröpft sie sich dann wieder. Stärker als in Osterhofen ergeben die Schnittlinien der Kapellenwölbungen mit der Schiffswölbung sphärische Kurven. Wegen der geringen Tiefe der Kapellen entsteht in ihrer Wölbung weder der Eindruck eines Gurtes noch der einer Tonne, sondern vielmehr der eines segelartigen Gebildes.

Das Hauptfresko erstreckt sich wie in Osterhofen über drei Joche, ohne von Gurten unterbrochen zu sein. Von dem wichtigen Standpunkt unter der Brüstung der Orgelempore gesehen, setzen die drei mächtigen Wölbungsbogen, die Langhaus, Vorchor, Chor und Altarraum sondern, die Bildordnung des Raumes in der Wölbzone fort; zusammen mit den Altären verfestigt sich so die Bildeinheit der Raumgründe. Zwischen diesen Bögen erscheint kein architektonischer Raumabschluß, sondern Freskenraum. Dadurch isolieren sich die Bögen zu freitragenden Gebilden, die am Kulissencharakter des Untergeschosses teilhaben. — Auf den Standpunkt im Westen ist auch der östliche und mittlere Teil des Hauptfreskos bezogen. Die vier Blickrichtungen des Osterhofener Freskos haben sich hier auf zwei in der Längsachse reduziert³⁶. Auch das Fresko lenkt somit von der Betrachtung der Kapellen als selbständiger Räume ab. (Das auffallende Zusammengehen von Architekturanlage, Perspektivgestaltung der Fresken und Altarstellung in einer Struktur läßt vermuten, daß für alle diese Komponenten der Kirchen von Osterhofen und Diessen von vornherein eine konkrete zusammenfassende Planung vorlag). Lediglich der weiter vorn, auf der Längsachse liegende Blickpunkt des Vorchorfreskos fordert zum Beschreiten des Raumes auf. Die geschwungene Balustrade der Kommunionbank beziehungsweise das Gitter dazwischen setzen der Begehrbarkeit ein Ende; vor allem aber werden die vorderen Räume durch ein Zweier-, dann eine Vierer- und noch eine Dreierstufengruppe entrückt³⁷. Am Choreingang tauchen erstmalig Säulen auf. Der Chor selbst wird von einem riesigen, freistehend erscheinenden Baldachin gebildet, die von ihm getragene Kuppel ist durch das Fresko in einen Wolkenfreiraum umgewandelt. Die Zwickel sind mit großen Kartuschen besetzt und auf schräg gestellte Pfeiler bezogen. Die vier mächtigen Gurte werden von je zwei Säulen bedient. Erst ein (willkürlicher) Schrägblick

³⁴ Lieb Abb. 69.

³⁵ Lieb Abb. 75.

³⁶ Vgl. die Bemerkungen zum Diessener Langhausfresko weiter oben S. 9.

³⁷ Lieb Abb. 77.

in den Chor entdeckt, daß seitlich in den Baldachin halbhohe Oratorien eingestellt sind. Die Außenwände des Chores sind von den Säulen und Gurten drei Meter abgerückt, wodurch der Baldachin auch gegen Norden und Süden freistehend erscheint. Über die Form des Altarraumes kann selbst vom Chor aus nichts ausgesagt werden, eine seitliche Begrenzung wird nicht sichtbar, die östliche ist weitgehend von dem achtzehn Meter hohen Altar eingenommen.

In Diessen wird erstmalig ein ganzer Innenraum — vorwiegend durch Altarstellungen — bildhaft aufgebaut. Der Westrandpunkt ist der wichtigste, hier erschließt der Raum seinen vollen Reichtum, die Anlage fordert mehr zum Beschauen als zum Begehen auf. Für den architektonischen Bestand des Kunstwerkes waren dazu zwei Voraussetzungen zu erfüllen.

a. weitgehende Entschwerung des Raummantels: Die Säule wird darin nicht mehr verwendet; die Entfärbung der Architekturteile wirkt als Unstofflichkeit und begünstigt die gleichmäßige Ausbreitung des Lichtes.

b. Das Wandpfeilerschema wird so durchgeführt, daß der Blick vom Westen her die bestimmenden Komponenten des Bildraumes — die Altäre mit den Kulissenpfeilern — erfassen kann. Die Besonderheit dieser Durchführung besteht darin, daß die Wandpfeiler verkürzt und gleichzeitig die Kapellen verbreitert werden.

Damit ist aber ein entschiedener Schritt zu einem bildhaften Einheitsraum gemacht und die architektonische Aufgliederung des Raumes in Schiff und Abseiten zurückgedrängt³⁸. Dabei ist für Diessen charakteristisch, daß die Bildordnung zwar am wichtigsten, doch nicht allein maßgebend ist. Beim Durchschreiten des Langhauses zeigt sich, daß die Pfeiler und die Wände als Architekturglieder einen eigenen Anschauungswert haben, das Gebälk erscheint nun als durchlaufendes, das ganze Langhaus zu einer architektonischen Einheit verklammerndes Band³⁹. Im bildhaften Aufbau eines Einheitsraumes liegt die Verbindung mit dem Rokoko, in der gleichzeitigen Realisierung der Architektur das trennende Moment. In Diessen sind Bildordnung und Architektur gleichermaßen existent und überschichten sich, in der Rokoko-Kirche versuchen sie einander immer wieder zu ersetzen. Während in Diessen der Architektur die Bildordnung durch vorwiegend unarchitektonische Mittel (hauptsächlich Altarstellung) auferlegt wird, verwendet oder verwandelt das Rokoko bereits architektonische Motive, um das gebaute Architekturbild entstehen zu lassen. Das ist der entscheidende Unterschied zwischen Spätbarock und Rokoko. Es ist charakteristisch, daß in Diessen die Bildordnung durch die Altäre bewirkt wird, während in Zwiefalten die Reihung der roten Säulen das Auge führt.

Gegenüber Osterhofen hat in Diessen die Bildordnung den ganzen Raum erfaßt. Der günstigste Betrachtungsstandpunkt ist aus der Mitte des Langhauses an dessen Westende gerückt. Die spätere Zwiefaltener Lösung kündigt sich in der Verwendung der Säulen an⁴⁰. In der Abfolge der

³⁸ Über das Verhältnis der Diessener Kirche zu den schwäbischen Wandpfeileranlagen vgl. weiter unten das Kapitel Bayern und Schwaben.

³⁹ Lieb Abb. 74.

⁴⁰ Lieb Abb. 77.

Säulenstellungen an Chorbogen, Chorbaldachin und Hochaltar klingt schon die Bezugnahme der gebauten Säule auf den Altar und ihre ästhetische Isolierung aus dem Baukörper an, obwohl in Material und Farbe noch generell zwischen Architektur- und Altarsäule unterschieden ist. Dabei ist wichtig, daß diese Abfolge wegen der Stufen und des Gitters vor dem östlichen Langhausjoch für den Betrachter nur schau- und nicht passierbar ist. Die Säulen in Diessen wirken mehr als eingestellte Würde- und Triumphformen, denn als Teile des Baukörpers.

/ 3. *München — St. Anna am Lehel.* Im Oeuvre Fischers weisen neben den Langbauten eine Gruppe von Kirchen mit zentralisierenden beziehungsweise aus zentralisierenden Raumteilen zusammengesetzten Grundrissen auf das Rokoko hin. Der erste Bau dieser Gruppe ist die ab 1727 errichtete ehemalige Hieronymitanerkirche St. Anna am Lehel in München, die erste Ovalekirche im Wandpfeilersystem überhaupt. Die Außenlinien des Grundrisses⁴¹ bilden ein Rechteck, aus dem der Altarraum apsidenförmig heraustritt. In dieses Rechteck ist ein Oval von acht Wandpfeilern eingestellt, zwischen denen sich in der Längsachse Vorhalle und Altarraum und seitlich je drei unregelmäßig-kurvig geformte Abseiten öffnen. Der Pfeilerabstand in der Längs- und Querachse (a) beträgt etwa sieben Meter, der in den Diagonalen (b) ca. 4,5 Meter. Die Breite der an das Pfeileroval herangeschobenen Räume alterniert also a-b-a-b . . . Im Grundriß kann die Gestalt des Altarhauses durch die in das Oval einschneidenden Stufen zu einem Kreis ergänzt werden, analog die Vorhalle (wo aber die Stufen fehlen). Hagen-Dempff erklärt das Zustandekommen des Ovals in einer überzeugenden Analyse⁴², dagegen gelingt es nicht, die kurvige Führung der Abseitenwände strukturell zu erklären. Der Ovalraum ist mit einer großen Flachkuppel überwölbt, der Altarraum mit einer kreisrunden Flachkuppel, die Anräume mit schalenartigen Wölbfragmenten.

Bei der Betrachtung des Innenraumes sind wir auf ältere Photographien angewiesen, da die Kirche während des letzten Krieges schwer beschädigt wurde (Tafel 9). Die Pfeiler scheinen aus mehreren Pilastern zusammengesetzt: die Paare am Eingang und am Chor zu massiven Gebilden von nahezu rechteckigem Grundriß; die zu Seiten der großen Kapellen in der Querachse wirken wie zu einem stumpfen Winkel „aufgebogen“. Die Pfeiler sind durch acht Bögen verbunden, die entsprechend den verschiedenen Pfeilerabständen bei gleicher Höhe mehr oder weniger gedrückt erscheinen. Die räumliche Ausdehnung des Altarraumes bleibt dem Blick unklar, zwischen den Pfeilern erscheinen nur der große Hochaltar und darüber das Fresko. Die räumliche Beschaffenheit der übrigen Anräume zu erkennen, ist durch verschiedene Umstände erschwert.

1. Die gebogenen Wände sind ungegliedert, bis auf ein schmales Band, das über den Kapitellen von Pfeiler zu Pfeiler läuft.
2. Vor allem in den kleinen Abseiten wird die Verbindung von Pfeiler und Wand nicht anschaulich; an den entscheidenden Stellen wird neben den Pfeilern die Wand durch glatte, ungerahmte, hochrechteckige Einschnitte aufgezehrt.

⁴¹ Abb. bei Hagen-Dempff 7.

⁴² Hagen-Dempff 8 f. Eine auf die ganze Anlage zielende Beschreibung 9 ff.

3. Das gekurvte und stark ausladende Gebälk der Pfeiler ist nicht an den Wänden entlanggeführt, in Gebäkhhöhe erscheinen in den Kapellen Fenster. Das Auge liest hier rundum die Abfolge Pfeiler — Fenster — Pfeiler — Fenster . . . , es stellt sich eine Erinnerung an Freipfeilersysteme ein.
4. Die Wand selbst kann nicht als solche erlebt werden,
 - a) weil sie sich kaum gegliedert und farblos-weiß ausdehnt und somit unstofflich erscheint;
 - b) indem die Verglasung der Fenster möglichst weit nach innen gezogen wurde, zeigt die Wand keine Stärke; sie erscheint vielmehr als dünne weiße Folie, was durch die Zartheit der Fensterumrahmung unterstrichen wird;
 - c) die unregelmäßigen Kurvungen der Kapellenwände erinnern nicht an gebräuchliche Raumformen;
 - d) die Fensterform wirkt wie der Wand „eingezeichnet“, die Wand erscheint so sehr ohne innere Spannung, daß die zeichnende Hand scheinbar beliebig aus ihr „ausschneiden“ konnte.

Man gewinnt den Eindruck, „daß hier mit allen Mitteln vermieden wurde, ‚Wand‘ zu zeigen“⁴³.

Alle Kapellen sind durch eine Stufe gegen den inneren Raum abgesetzt, auch in der Wölbzone kommunizieren die Anräume nicht mit dem Hauptraum. Da die Form der Kapellen nicht faßbar und die Wand „gänzlich entwertet ist“, wird „die Ausdehnung der Räume zwischen und hinter den Pilasterbündeln . . . rational nicht mehr erfaßt“⁴⁴. Die Kapellen, beziehungsweise deren „Wände“ bilden keine eindeutige Begrenzung des ganzen Raumes. Ebenso wenig befriedigt die Pfeilerstellung als Raumgrenze; dazu ist sie viel zu locker. Die Stellung der den Pfeilern vorgelegten Pilaster läßt den Blick immer wieder in die Kapellen gleiten, das Oval als konkrete Raumform ist nicht zu erleben; wenn die Bögen zwischen den Pfeilern dem Oval folgen, so wird es durch die in den Mittelraum vorbauchenden Stufen und Gitter des Altarraumes beziehungsweise der großen Kapellen wieder zerstört. Im ganzen kommt es zu einem „Eindruck des Ungeklärten in der Führung der Raumgrenze“⁴⁵.

Das 1729 entstandene Fresko Asams⁴⁶ bedeckt das nicht weiter gegliederte Gewölbe des Kernraumes so gut wie völlig. Zwischen den Bögen und dem unregelmäßigen Freskorahmen bleiben kleine Rest-Wölbflächen stehen. Die Thematik des Freskos, die Aufnahme der Hl. Anna in den Himmel, bedingt Freskogegegenstände, welche die „die Wand verneinende Tendenz der Architektur folgerichtig zu Ende“ führen⁴⁷. Die Anlage des Freskos ist vorwiegend auf den Standpunkt unter der Orgelempore berechnet, von wo aus sich dem Betrachter der Sinn des ganzen Raumes erschließt⁴⁸.

⁴³ Heilbronner 11.

⁴⁴ Heilbronner 15.

⁴⁵ Ernst 32.

⁴⁶ Hanfstaengl Abb. 31.

⁴⁷ Hanfstaengl 106.

⁴⁸ Zur Bedeutung des Weststandpunktes vgl. auch Heilbronner 32.

Mit der Verunklärung der Raumform und der Freskierung der ganzen Wölbung des Hauptraumes stellt St. Anna den Bau dar, der dem Rokoko am nächsten steht. Durch die Verunklärung der Anräume entsteht der „unbegrenzte“ Kernraum, die Pendelstruktur zeigt sich im Verhältnis von Pfeiler zu Wand: die Art, wie die Pfeilerpilaster den Blick in die Abseiten führen, postuliert dort eine Wand, die aber nicht anschaulich wird: Der Pfeiler erscheint dadurch freistehend. Weil das Postulat trotz und wegen der Nichterfüllung ständig wirksam bleibt, wiederholt sich der Vorgang immer wieder. *Die Aufnahme des Ovals im Grundriß erscheint weniger als versuchter Ausgleich von Zentral- und Längsbau. Die Absicht scheint vielmehr zu sein, diesen beiden einheimischen und konkreten architektonischen Raumarten auszuweichen.* Zur Rokoko-Kirche fehlt nur noch die Ausbildung einer Zone zwischen Architektur und Fresko, welche die Modifikation zwischen den Gattungen bewirken könnte. Die Kompilation der Rahmenform und die Verbindung des Rahmens mit den Pfeilern durch Stuckbänder kann als Ansatz zu einer solchen Zwischenzone betrachtet werden. Als Zimmermann in dem nur ein Jahr später (1728) begonnenen Bau von Steinhausen den Freskorahmen überwunden hatte, war die Rokoko-Kirche geschaffen⁴⁹.

⁴⁹ Als wichtigste Voraussetzung für den Bau von St. Anna hat bereits Neumann (in der Studie „Die Gestaltung . . .“) die Anwendung des Wandpfeilersystems auf einen zentralisierenden Grundriß durch Viscardi in Freystadt bezeichnet. In Freystadt findet sich auch die alternierende Anordnung verschieden breiter Anräume um den zentralen Mittelraum (Fischer als geborener Oberpfälzer dürfte die Freystadter Kirche gut gekannt haben). Für die kurvige Gestaltung der Abseitenwände hat Ernst auf die böhmische Klosterkirche Woborisch hingewiesen (Abb. bei Franz, Dientzenhofer Taf. 8—10). Wieder zeigt sich, daß hier nur das Motiv wirksam geworden ist; strukturell erscheinen die Bauten nicht vergleichbar. Während in Woborisch die gekurvte Wand eine eindeutig plastische Grenze des einschiffigen Raumes darstellt, sind bei Fischer die Kapellenwände aus dem Ovalraum hinaus in deutlich abgegrenzte (Bögen in der Wölbzone) Abseiten gerückt. Die Bildung des Gewölbes in St. Anna bezieht sich eindeutig auf den ovalen Kernraum und erlaubt nicht, die Abseitenwände als Reste größerer in den Ovalen eingreifender Räume oder Raumteile zu interpretieren. In Woborisch dagegen sind die Wände und Gewölbeformen — trotz aller Synkopisierung — strukturell aufeinander bezogen.

Es sind vor allem zwei Momente, die eine direkte genetische Beziehung zwischen Böhmen und Bayern verhindert haben. Das erste ist struktureller Natur und wurde eben angedeutet. In Böhmen werden gewisse (nicht alle) Möglichkeiten Guarinis fortgeführt und gesteigert. Aus der Verkettung und Verschneidung von Räumen wird im Zusammenwirken von Wand und Gewölbebildung eine Synkopisierung, die nicht nach Bayern, sondern nach Franken auf den dortigen Zweig der Dientzenhoferfamilie (Banz) und auf Balthasar Neumann gewirkt hat. Im Gegensatz zu Böhmen decken sich in der bayerischen Kirchenarchitektur die Wölbformen bzw. -flächen mit den darunter befindlichen Räumen bzw. Raumteilen im Lot. Dabei ist charakteristisch, daß Gurte etc. nicht die Wölbfläche selbst architektonisch gestalten, sondern nur die auch im Grundriß erscheinenden Raumteile voneinander trennen. Diese Entwicklung zu großen, architektonisch ungegliederten Wölbflächen kann nur in Hinsicht auf das Fresko und dessen Funktion innerhalb der Bildarchitektur verstanden werden. (Genauso ist auch die Reduktion von Laternenkuppeln, mit und ohne Tambour, zu Flachkuppeln zu interpretieren.) Dabei ist nicht zu übersehen, daß in der Behandlung von Gurten (Berg am Laim) oder in der Art, wie sich die Wölbungen von Abseiten und Schiffen in Längsbauten verschneiden (Osterhofen, Diessen, Fürstenzell) einzelne böhmische Motive bei Fischer wirksam geworden sind. Es ist bezeichnend, daß diese Anklänge etwa von der Mitte des Jahrhunderts ab keine Rolle mehr spielen.

4. *Berg am Laim — Hofkirche St. Michael.* Die Bauzeit der St. Michaels-Hofkirche in Berg am Laim vor München (1739/42) berührt schon das fünfte Jahrzehnt. Fischers ursprünglicher Plan von 1735 kam nicht zur Ausführung. Obwohl der mit ihm rivalisierende Köglsperger den Bau begann, ist nicht zu zweifeln, daß er im wesentlichen auf Fischer zurückgeht⁵⁰. Der Grundriß⁵¹ zeigt, daß eine querovale Vorhalle zwischen die Westtürme eingespannt ist. Die Ausgangsidee des Gemeinderaumes ist ein ungleichseitiges Oktogon. Seine größeren Seiten öffnen sich in der Längsachse zum Chor (diese Bezeichnung soll nur als terminus technicus stehen) beziehungsweise zur Vorhalle, in der Nord-Südachse zu Raumteilen, die als halbierte Längsovale angesprochen werden können. Die vier etwas schmälere Diagonalseiten sind gleichmäßig als konkave Wandnischen gestaltet. Diese Wandnischen — und damit alle Seiten des Oktogons — sind von Stützen flankiert, die jeweils von Pfeiler und Säule auf gemeinsamem Sockel gebildet werden. Die Doppelstützen sind so weit vorgezogen und die Wände zwischen ihnen so sehr durch die konkave Einschwingung aufgezehrt, daß die Stützen als Wandpfeiler mit einer Tendenz zum Freipfeiler erscheinen. Der sich im Osten anschließende Chor wiederholt das ungleichseitige Oktogon im verkleinerten Maßstab und in vereinfachter Formung. Wie im Gemeinderaum öffnen sich die großen Seiten in der Längsachse, während in der Querachse zwischen den Säulen Kulissenwände herangeschoben sind, die sich durch eine Nut von den Stützen absetzen. Die kleineren — nun geraden — Diagonalseiten sind von Dreiviertelsäulen flankiert. Hier jedoch zeigt sich, daß der Chor nicht etwa

Das zweite Böhmen und Bayern trennende Moment betrifft nicht die Struktur, sondern die *materiale* und *dynamische* Auffassung des Baukörpers. „Die böhmische Eigenart äußert sich in einer schweren, dumpflastenden Massigkeit der Formenbildung“ (Franz, Heinrich Gerhard, Die deutsche Barockbaukunst Mährens, München 1943, 61). Dem steht seit dem dritten Jahrzehnt in Bayern extrem gegenüber die „Entschwerung des Raummantels“, die „Schwerelosigkeit im Übereinander der Formen“ (Ernst). Wände und Stützen können sich hier als *tragende* Bauglieder gar nicht anschaulich machen, da ein lastendes Gewölbe nicht zu existieren scheint; es kommt zu einer „Auflösung der Wand“ (Hagen-Dempff). Ebenso unterscheiden sich die Kunstlandschaften Böhmen und Bayern hinsichtlich der im Baukörper wirksamen dynamischen Kräfte. In Böhmen erscheint das Kirchengebäude als gewaltige Auseinandersetzung von plastischer Materie mit Kräften, die diese bewegen. „Plastische Energien“ führen mitunter zu einem „Auseinanderplatzen der Wand“; es ist ein „in-Bewegung-setzen der plastischen Baumassee“, deren „plastische Wucht sich auch nach außen entläßt“ (Sedlmayr, Vorlesung Fischer v. Erlach und seine Zeit, Sommersemester München 1956). Es kommt deshalb in Böhmen auch zu einer plastischen materialen Gestaltung des ganzen Außenbaues, die in Bayern nicht anzutreffen ist. Hier würde die Entplastizierung des Baukörpers und die ästhetische Auflösung der Raumgrenzen den Kräfteströmen gar keinen materialen Gegenstand bieten. Hattmann stellt für die Zeit ab 1720 das „Verschwinden alles Gewaltigen, aller Härten“ fest; ebenso „verschwindet der Pomp, der Kraftrausch, die leidenschaftliche Erregung“ (254). Für Johann Michael Fischer sind Mühelosigkeit und Selbstverständlichkeit bezeichnend (Hattmann 256). All das hängt zusammen mit der „Neigung des Bayern zu weiten, ruhenden Räumen“ (Hager 114). Dieses mitunter verklärt-schwebend Selbstverständliche des bayerischen Kirchenraumes kann schließlich ein „Element klassischer Reinheit“ ausbilden (Hattmann zu Berg am Laim 177), das in äußerstem Gegensatz zur böhmischen Gestaltungsweise steht.

⁵⁰ Baugeschichte bei Lieb 150; für Zuweisung an Fischer vgl. Hagen-Dempff 40.

⁵¹ Abb. bei Lieb 71.

an den Gemeinderaum angefügt, oder herangeschoben ist, sondern mit diesem verwachsen, die westlichen Säulen des Chores sind gleichzeitig die östlichen des Gemeinderaumes, beide Raumzellen haben ein strukturelles Element gemeinsam. Diese Art der Raumverknüpfung geht letztlich auf Guarini zurück⁵². Ebenso verwächst der Chor mit dem Altarraum, dessen Form ein Queroval bestimmt.

Im Inneren trennt ein den ganzen Bau umlaufendes Gebälk die beiden Geschosse des Aufbaus. Die Belichtung erfolgt nur im Obergeschoß⁵³. Von den Architekturteilen faßt das Auge im Gemeinderaum zuerst die Stützen wegen ihrer Färbung auf: Pfeiler von einem zarten Grün stehen neben rötlichen Säulen. Diese Stützen sind anschaulich von der weißen Wand durch eine tiefe Nut getrennt⁵⁴. Da sich die Attikastücke über dem Gebälk nur auf die Stützenstellungen beziehen, liest man nicht horizontal umlaufend, sondern vertikal aufsteigend: Pfeiler — Attika — segelartiger sphärischer Wölbbogen (durch Goldfarbe betont) — Attika — Pfeiler.

Der Gemeinderaum scheint von vier solchen Bogenstellungen umstellt. Die Gestaltung der Diagonalen unterstützt diese Lesart: Das isolierte Wandstück ist großenteils von den Altären verstellt; mit dem Fenster kommt zwischen die Bogenstellungen eine Öffnung; ein „Lichtrahmen“ leitet die Helligkeit in die „runde Stichkappe“ davor, die neben den gefärbten Segelgurten ganz in Licht aufgelöst erscheint. Die in diesem sphärischen Wölbungseinschnitt stuckierte Kreisform fordert dazu auf, vier in den Diagonalen stehende Raumzylinder zu ergänzen. Wand und Gewölbebildung zeigen hier ein Schwanken zwischen basilikalem und Wandpfeilersystem⁵⁵. — Die vier Segelgurte berühren den Rahmen des großen kreisrunden Freskos, das den Bau scheinbar öffnet und die Bogenstellungen völlig freistehend erscheinen läßt.

Die Pfeiler sind so gestellt, daß ihre Verbindung mit den Wänden aller Anräume unkontrollierbar bleibt. Die räumliche Unklarheit dieser Anräume hält den Betrachter vom Weiterschreiten zurück, auch die konkave Führung des Gebälks hat etwas Bergendes, das einen nicht aus dem Gemeinderaum entläßt. Was im Grundriß im Norden und Süden als Längsovalfragment erschienen war, wird nun als seichte, in ihrer Form unbestimmbare Zone erlebt. Durch eine Stufe entrückt, wirkt sie nicht als eigener geformter Raum, sondern nur als Öffnung des Gemeinderaumes. Im Osten ist der Chor durch zwei Stufen erhoben, die Ostteile der Kirche werden nur im Schauen aus dem Hauptraum erlebt, sie haben für den Betrachter eine von seinem Aufenthaltsraum „verschiedene Raumwirklichkeit“, sie sind „bildhaft“ zu erleben (Ernst). Diese Bildhaftigkeit erstreckt sich zunächst auf die Raumformen. Was bei einem schrägen Einblick in den Chor von diesem sichtbar wird, erscheint als räumliches Spiegelbild des Aufenthaltsraumes. Es ist bezeichnend, daß sich die Anordnung mancher Teile verkehrt, in den Chordiagonalen erscheint die Nische oben und das (Oratorien-)Fenster unten, letzteres

⁵² Vgl. Sedlmayr, Borromini 108.

⁵³ Lieb Abb. 82 f.

⁵⁴ Hier scheint ein Motiv Visacardis direkt gewirkt zu haben. Vgl. Tafel 8. Für die im Chor Wand und Säulen trennende Nut kann man auf die Pfeiler von Freystadt hinweisen; vgl. Tafel 7.

⁵⁵ Vgl. Hauttmann 175.

durch einen stukkierten Vorhang ins Nur-Erscheinungshafte entrückt. Die Bildhaftigkeit ergibt sich ferner aus der Stellung der Altäre. Die Diagonalaltäre ordnen sich mit dem Hochaltar zu einer Gruppe. In der Blickrichtung nach Osten nehmen die gebauten Architektursäulen etwas von dem Charakter der ebenfalls rötlichen Hochaltarsäulen an (Tafel 10), die drei Paare von Säulen am Eingang zum Chor, zum Altarhaus und am Ende desselben führen das Auge zu der Instrumentation des Hochaltarbaus hin. Dreht man sich in der Mitte des Gemeinderaumes um neunzig Grad nach Norden oder Süden, so zeigt sich die bildhafte Zuordnung von zwei einfacheren Diagonalaltären genauso wie der Bezug der den Durchblick flankierenden Säulen auf die Altarsäulen wieder⁵⁶. In den drei wichtigsten Schaurichtungen ist der Betrachter von Bildordnungen umgeben, deren reichste im Osten sich zeigt, der Standpunkt im Westen der Anlage wird dadurch betont. Die Modifikation zwischen Altarbau und Architektur differenziert sich im Norden und Süden besonders. Die Rückwand der Altarbauten, sowohl der Diagonal- wie auch der Hauptaltäre, steht wegen der grünen Marmorierung in einem anschaulichen Verhältnis zu den Pfeilern und dem ebenfalls grünen Friesband des Gebälks; die Säulen ordnen sich wegen der roten Farbe zusammen. Der grüne Streifenpilaster am Hauptaltar erscheint neben der Altarsäule als eine der gebauten Doppelstücke vergleichbare Zusammenstellung, der Altar wird so in den Aufbau des Raumes eingebunden, der Pilaster in die Bildordnung der Altäre. Dieses Verhältnis von Architektur und Altar wirkt aber zurück auf die Diagonalen; die den Nebenaltar flankierenden Doppelstützen erscheinen nun als Quasi-Altarbau. Da das grüne Friesband in dem den ganzen Bau durchlaufenden Gebälk sowohl auf Pfeiler und Pilaster wie auch auf die Altäre bezogen werden kann, bildet es sozusagen den gemeinsamen Aufhängungspunkt der zwischen Architektur und Bild hin und herpendelnden Sichtweisen.

Zu einer anschaulich kontinuierlichen Verbindung zwischen der Architektur und den Fresken Zimmermanns durch Ausbildung entsprechender Zwischenzonen ist es in Berg am Laim nicht gekommen. Jedoch wird die Modifikation zwischen den Deckenbildern, den tragenden Gliedern der Architektur und den Altären durch eine aufeinander abgestimmte atmosphärische Farbigkeit erreicht, die in dieser Subtilität, in dieser Beziehung alles Erscheinenden zum Licht, während des ganzen achtzehnten Jahrhunderts nicht mehr so vollkommen in einem Kircheninneren gestaltet wurde⁵⁷.

⁵⁶ Lieb Abb. 82 zeigt nur einen Teil davon. — Während Fresken, Stuck und Diagonalaltäre noch im Anschluß an die Bauarbeiten im fünften Jahrzehnt entstanden sind, wurden die großen Altäre im Norden und Süden 1758/59 und der Hochaltar erst 1767 errichtet; vgl. Lieb 150. Die niemals angezweifelte Einheit von Bau und Ausstattung rechtfertigt unsere Interpretation.

⁵⁷ Man kann für den Innenraum von Berg am Laim *mutatis mutandis* den Begriff der „Räume aus Farben“ anwenden, den Hans Sedlmayr im Hinblick auf Kirche und besonders die Bibliothek des Stiftes Altenburg geprägt hat (Sedlmayr, Barockarchitektur 53 ff.). Da die Werke ziemlich gleichzeitig sind (Altenburg Bibliothek ausgemalt 1742, Berg am Laim 1743/44) kann man kaum eine Abhängigkeit annehmen. Hier wie dort ist es jedoch das Ziel, durch die atmosphärische, nicht körperhafte Farbe „die Architektur in einer ganz neuen Weise zu entwirklichen“.

Die Ausbildung eines allseitig architektonisch unklar begrenzten Kernraumes, die Modifikation zwischen Altarbau und Architektur, die Betonung des Weststandpunktes und die farbige Abstimmung von Fresken, Architektur und Altarbauten nähert Berg am Laim unmittelbar den Gestaltungsprinzipien des Rokoko⁵⁸.

Die Brüder Asam

Am Schluß dieses Abschnittes bleibt noch die Baukunst der Brüder Asam zu betrachten. Wir wählen als Beispiel die ab 1733 errichtete Johann-Nepomuk-Kirche in München; „der künstlerische Stil ihrer Schöpfer“ hat „hier vollendeten Ausdruck gefunden“⁵⁹. Die Einfügung der gewesteten Kirche in die Häuserflucht der Sendlingerstraße bedingte ungewöhnliche Proportionen: 28,2 Meter Länge bei nur 8,8 Meter Breite. Der Grundriß⁶⁰ zeigt im Osten eine querovale Vorhalle, die sich nach einer Einziehung zu dem an den vier Ecken abgeschrägten Schiff öffnet. Durch eine weitere Einziehung wird das ebenfalls querovale Altarhaus abgesondert. Der ganze Bau ist von einem flachen Muldengewölbe überdeckt. Nach Durchschreiten der Vorhalle bewirkt die Proportion des Inneren (zusammen mit der bedeutenden Höhe) einen dämmerig-schlucht-

⁵⁸ Bereits Hauthmann hat darauf hingewiesen (177), daß die sich verjüngende Abfolge zentralisierender Räume ihre Vorstufe in Rainaldis S. Maria in Campitelli in Rom hat. — Die Gestaltung des Gemeinderaumes weist dagegen auf Hildebrandts Kirche in Gabel und die Piaristenkirche in Wien, wie Ernst (56) und neuerdings wieder Franz (Fischer 227) festgestellt haben (Grundrisse bei Grimschitz, Hildebrandt 31). Dies betrifft sowohl die Anordnung der tragenden Glieder in den Diagonalen, wie auch die gegen den Kernraum vorschwingenden Gurte (Gabel). Die charakteristische Umbildung Fischers betrifft erstens das Verhältnis des Gemeinderaums zu den seitlichen Anräumen. Die bei Hildebrandt zwar subordinierten, aber doch in ihrem Raumwert selbständigen Anräume in der Querachse werden in der bayerischen Fassung zu unbestimmten seichten Zonen verunklärt, so daß nicht mehr der nächste Raum, sondern nur noch die Öffnung des Kernraumes spricht. — Die zweite wesentliche Umbildung erstreckt sich auf die Gestaltung der Diagonalpartien. Die konkave Einschwingung einer Diagonalpartie findet sich — durch den Grundriß bedingt, aber hier dennoch vergleichbar — schon im ersten bayerischen Ovalbau, in Asams Weltenburg. Ebenso — freilich in anderem strukturellen Zusammenhang — das Nebeneinander von Pilaster und Säule. Während Fischers Lösung in den Diagonalgewölben völlig originell ist, geht die Zusammenstellung von Stützen, Gebälk und dazwischen aufgehängten Wandstücken — und damit der Charakter des Gerüsthafes — direkt auf Viscardis Dreifaltigkeitskirche zurück; vgl. dazu auch Ernst 56.

Die Bedeutung Hildebrandts für die bayerische Kirchenarchitektur (durch Vermittlung Fischers) ist kaum zu überschätzen. Hildebrandts Einfluß betrifft weniger konkrete Einzellösungen als vielmehr die für ihn charakteristische Eigenart, „Raum und Materie nicht als ein plastisch-körperliches, sondern primär als ein einseitig-optisches Erlebnis zu gestalten“ (Grimschitz 178). Hildebrandts Auffassung vom Baukörper „entbehrt alles Dynamischen“. „In der Überwindung der plastischen Materie [ist] eines ihrer fundamentalsten Wirkungsziele gelegen“ (Grimschitz 179). Das ist eine der Voraussetzungen für die Entrückung der Architektur ins Bildhafte, die in der bayerischen Rokoko-Kirche extrem vollzogen wurde.

⁵⁹ Hanfstaengl Erika, Die Brüder Cosmas Damian und Egid Quirin Asam, München Berlin 1955, 58.

⁶⁰ Abb. bei Lieb 57.

artigen Eindruck⁶¹. Der Raum wird nach oben durch eine freitragende, den ganzen Innenraum umlaufende Empore in zwei Geschosse gegliedert. Eine kräftige, nach innen gezogene Hohlkehle erhebt sich über dem oberen Gebälk, danach reißt das System ab. In nicht erkennbarem Abstand schwebt das durch unsichtbare Lichtquellen hell erleuchtete Fresko über dem dämmerigen Raum. Die räumliche Stellung des Altarraums bleibt wegen der Einziehung des Schiffes unklar. Die schon etwa 3,5 Meter davor eingestellte Balustrade macht eine klärende Annäherung unmöglich. Damit ist die Möglichkeit einer Beschreibung des Werkes als Architektur ziemlich erschöpft. Es ist „nicht aus architektonischem Denken konzipiert, auch nicht der gedanklichen Erfassung zugänglich“⁶². Dabei verschlägt es wenig, daß hie und da noch architektonische Formen auftauchen, und ganz allgemein kann man sagen, daß die traditionellen Architekturformen — sie kommen sehr selten vor — keine Funktion mehr besitzen. Dies ist besonders an den auf die Galerie gestellten Säulen zu sehen, die nicht Architekturteile, sondern Engel oder Vasen tragen. Umgekehrt können Gebilde, die sich anschaulich aufeinander beziehen, kaum mehr als Architektur angesprochen werden. Bezeichnend sind die über den Wandpilastern im Untergeschoß „gotisch-spitz“ zusammenlaufenden Bänder, die gewissermaßen „flatternd“ an die sich vorwölbende Galerie hin stukkirt sind. Gerade dort, wo der Bezug der stützenden Architekturform (Pilaster) zur Galerie sichtbar gemacht wird, tritt keine architektonische Form in Erscheinung: Der Pilaster bleibt isoliert; wie und warum die Galerie hält, ist unklar. Solche Beobachtungen ließen sich in langer Reihe fortsetzen. Es sei noch hingewiesen auf die verbogenen Gesimsstücke in den Flachnischen — durchaus nicht als perspektivischer Effekt, sondern als wirkliche Verbiegung zu begreifen; auf die willkürlich erscheinende Aneinanderreihung verschiedener Formen, die den Eindruck einer Wandebene vermeiden; oder das architektonisch überhaupt nicht faßbare und doch so wichtige Gebilde der Hohlkehle. Die Architektur ist hier überwunden — sei es nun in Form oder Funktion. Dehio hat das in den lapidaren Satz zusammengefaßt: „Das Innere ist, architektonisch betrachtet, formlos“⁶³. Wenn aber in Form und Funktion die Architektur überwunden ist, so muß deswegen nicht notwendig auch das Material der Architektur verleugnet sein. Trotz aller Durchbrechungen der seitlichen Raumgrenze (man darf annehmen, daß für die unteren Flachnischen — entsprechend den oberen — Fresken geplant waren; im späteren achtzehnten Jahrhundert wurden dort Tafelbilder angebracht⁶⁴) bleibt die Raumgrenze materiell stabil, sie ist aus (imitiertem) Marmorstein; eine seitliche Raumauflösung findet nicht statt. Die größte Bedeutung hat jedoch die Färbung des Materials. Während im Untergeschoß kompakte Steinsorten in braun-

⁶¹ Lieb Abb. 63; Hager Abb. 126. Eine hier nicht notwendige ausführliche Beschreibung müßte die ursprünglichen Lichtwirkungen berücksichtigen; über dem Hochaltar im Obergeschoß war ein Fenster (mit gelben Scheiben?). Auch sonst sind gerade im Westen (Altarseite) empfindliche Veränderungen am originalen Bestand eingetreten; vgl. dazu Feulner, Asamkirche passim, besonders aber 32 f.

⁶² Hauttmann 187.

⁶³ Dehio Georg, Geschichte der deutschen Kunst, Bd. III, Berlin Leipzig 1926, 332.

⁶⁴ Vgl. Feulner, Asamkirche 62 ff.

roter und dunkel-blau-grauer Farbe gegeben sind, erscheint das Obergeschoß leichter durch ein Vorherrschen hellen gelb- bis ockerfarbigen Steines, mit dem das rötliche Gebälk zusammengestimmt ist. Die Farbe dieses Gebälks kommt dann — in der dem Fresko eigenen Transparenz — häufig im Deckenbild vor, besonders deutlich zu beobachten an der östlichen (rückwärtigen) Hälfte der südlichen Langseite, wo der Betrachter auf den im Gebälk-Rot gemalten Stufen mit dem Auge sozusagen in die Freiheit des Deckenbildes steigt⁶⁵. Obwohl in der seitlichen Raumgrenze die Farbe meist ein Material (Marmor, Gold etc.) meint, also vorwiegend Körperfarbe ist, bewirkt sie doch zusammen mit der Lichtführung, daß sich der Raum nach oben progressiv entschwert, man möchte sagen: er verbraucht. Das Ziel dieser Entschwerung ist die illusionistische „Freiheit“ des Deckenbildes. Diese Tendenz verbindet die Asams zwar mit dem Rokoko, ihre Verwirklichung und die dazu ergriffenen Mittel trennen sie jedoch auf das entschiedenste wieder von den Lösungen des Rokoko.

Da die Asams zwar die Architektur als einen aus geformten, traditionellen Gliedern bestehenden, funktionalen Organismus überwunden haben, dabei aber die Materialität des Baukörpers bestehen ließen, ist eine bildhafte Erscheinung des Raumes nur in dem über dem Bau schwebenden Fresko zu verwirklichen. So wenig das Kirchenschiff als Architektur zu erleben ist, so wirklich ist es als Einzwängung des Betrachters zwischen anschaulich-materiale Begrenzungen; auf der Spannung zwischen diesem Raum und der Freiheit des Freskos beruht die immer wieder festgestellte Dynamik der Asamkirchen in Weltenburg und München. Die Pole dieser Spannung bleiben räumlich je für sich konstant. Das ist der entscheidende Unterschied zum Rokoko: dort wird durch die seitliche Auflösung der Raumgrenze und durch das flutende Licht die Möglichkeit geschaffen, den architektonischen Raum in einen Bildraum (und umgekehrt) umzudeuten, wobei sich das Fresko dem Bild-Ganzen einordnet; der gebaute Raum selbst ist also keine Konstante. Wenn bei den Asams die Spannung aus der Gegenüberstellung von materialem Kirchenraum und Fresko entsteht und eine Modifikation zwar angestrebt, aber letztlich doch nicht herbeigeführt wird (denn das Fresko liegt eben doch hohl), so entsteht diese Modifikation erst im Rokoko aus der Mehrdeutigkeit des Erscheinenden. Die Asams suchen die Spannung, in die der Betrachter hineingestellt wird; das Rokoko erzeugt den immerwährenden Wechsel von antinomischen Lösungen⁶⁶.

Wenn auch die frühen Fresken Cosmas Damian Asams die Grundlage für die Entstehung der Rokoko-Kirche darstellen, so haben die Brüder Asam in ihren Gesamtkunstwerken den Schritt zum Bildraum doch nicht getan. In einzelnen Motiven haben sie auf das Rokoko gewirkt, etwa mit

⁶⁵ Ähnliche farbige Bezüge zwischen Fresko und gebautem Raum dürften sehr intensiv gewesen sein; die wenigen unzerstörten Partien der Deckenmalereien lassen das nur noch ahnen.

⁶⁶ Letztlich hängt die Gestaltungsweise der Asams noch mit dem Barock zusammen, auch wenn sie den gebauten Raum als Architektur im herkömmlichen Sinn weitgehend überwindet. Feulner kommt zu der stilgeschichtlichen (nicht wertenden) Feststellung, daß die Asamkirche „zur Zeit der Entstehung schon unmodern war“ (Feulner, Asamkirche 7; vgl. auch 82 ff.).

der Isolation und der Ver-Bildung traditioneller Architekturformen. So findet sich zum Beispiel die Umrißform der Wies-Fenster bereits in den Wandfeldern, die Egid Quirin Asam seitlich neben dem Hochaltar der 1741 geweihten Ursulinenkirche in Straubing stukkiert hat.

Bayern und Schwaben

Für das Verhältnis von Bayern und Schwaben während der mittleren Jahrzehnte des achtzehnten Jahrhunderts ist die Feststellung Liebs maßgebend, daß in Schwaben um 1725/30 „die Kraft der Vorarlberger erlahmt“⁶⁷. Immerhin bleibt zu klären, ob nicht in gewissen Werken — vor allem Fischers — schwäbische Einflüsse wirksam sind, ferner, wie weit die Brüder Zimmermann dem bayerischen Kunstkreis zuzurechnen sind.

Die Frage Fischer und Schwaben betrifft die Wandpfeileranlagen, die Auseinandersetzung mit dem Vorarlbergischen Schema. Dabei ist wieder zu unterscheiden zwischen den zwei Typen mit und ohne Emporen.

Den Typus ohne Emporen hat Fischer in Diessen aufgegriffen. Der wichtigste vorhergehende vergleichbare Bau ist die Benediktinerkirche St. Mang in Füssen, 1701/17, von Johann Jakob Herkommer errichtet⁶⁸. Diese Kirche steht mit den Vorarlberger Bauten „in engster Beziehung“⁶⁹. Die Art, wie die Pfeiler mit Pilastern besetzt sind, wie ein weiterer Pilaster in die Ecke zwischen Außenwand und Pfeiler geknickt ist, erscheint verwandt (der Vergleich erstreckt sich hier nur auf die Langhausgestaltung). Was die beiden Bauten besonders verbindet, ist der Bezug von Schiff zu Kapellen. In beiden Fällen ist dieser Bezug gesucht, die Art der Verbindung jedoch ist völlig verschieden. Für das Füssener Raumbild gilt: „bestimmend sind die freien, eindrucksvoll hohen Kapellenräume und die stolze Reihe der von je drei kraftvollen, sich nach oben verjüngenden mit Pilastern besetzten Pfeiler“⁷⁰.

Während hier also für die Kapellen ein eigener Raumwert besteht, vermeidet Fischer diesen Eindruck mit flacheren Proportionen der Kapellen, durch Verkürzung des Wandpfeilers. Damit wird der Raum der Kapelle neben dem Schiff uninteressant, dem Blick bieten sich die Westseiten der Pfeiler, die einen bildhaften Gesamtraum in die Tiefe staffeln. Die Stellung der Altäre bindet diese Staffelung zu einer einzigen optischen Erscheinung, bei der die Raumgrenzen nicht in Erscheinung treten. Die Durchbrechung der Wandzunge führt in Schwaben dagegen zur Verwirklichung einer latent-gotischen Tendenz, wobei die Isolierung des Pfeilerendes sich dem Freistützensystem nähert. In einem nicht auf eine einzige Blickrichtung angelegten Einheitsraum werden Quasi-Freistützen eingestellt. So sehr Diessen in der Anlage des Langhauses St. Mang und auch der davon abhängigen St. Jakobskirche in Innsbruck⁷¹ verwandt ist, so

⁶⁷ Lieb 73.

⁶⁸ Hammer Abb. 16 und 18.

⁶⁹ Hammer 109.

⁷⁰ Hammer 108.

⁷¹ Hammer zeigt in seinem Aufsatz, daß St. Jakob in Innsbruck auf Pläne

sind die Absichten doch völlig andere: Bayern sucht den optisch-bildhaften, unbegrenzt erscheinenden Einheitsraum, der in Diessen weitgehend verwirklicht wurde. Die bayerische Entwicklung drängt zum Kernraum, der von unklar bleibenden Anräumen umgeben ist: Zwiefalten. Der schwäbische Einheitsraum ist dagegen „schlicht“ und „herb“ (Hammer). Durch die (schon in Innsbruck beginnende) Reduktion der Wandpfeiler entsteht im weiteren die einfache Saalkirche⁷².

Für den Typus der Wandpfeilerkirche mit Emporen hat H. Ernst die wesentlichen Unterschiede zwischen Bayern und Schwaben bereits herausgestellt. In Bayern „ist das Bestreben nach einer Trennung von Hauptraum und Schälräumen zu erkennen“: Die Kapellen sind so tief und schmal gehalten, daß die Pfeilerstirnen zusammen mit den Emporenbrüstungen eine „zusammenhängende Raumschale bilden“. Es entsteht „eine betont bayerische Auffassung der dreidimensionalen Raumgrenze“⁷³. Durch die Betonung von Pfeilerstirn und vorschwingender Emporenbrüstung kommt es so zu dem gegen eine kontinuierliche Raumgrenze sich indifferent verhaltenden Kernraum von Zwiefalten.

Völlig entgegengesetzt entwickelt sich der Emporentypus in Schwaben seit Beginn des achtzehnten Jahrhunderts⁷⁴. In Weissenau und am stärksten in Weingarten werden die Emporen hinter die Pfeilerenden zurückgezogen, die „Nebenräume weiter und flacher geöffnet“ (Hammer), „die Trennung zwischen Hauptraum und Abseiten wird so in einem fortschreitenden Maße beherrscht“ (Ernst).

Für Zwiefalten hat Freiermuth darauf hingewiesen, daß die im Schaffen Fischers neue Idee einer Vierung in der Mitte der Gesamtanlage auf Weingarten zurückzuführen ist⁷⁵. Daß bei Fischer dieser Gedanke „auf halbem Wege scheitert“, trifft nur dann zu, wenn man annimmt, daß „nur der, der unter ihr [der Vierung] steht . . . die räumlichen Zusammenhänge ganz zu überblicken“ vermag. Diese Vierung ist zwar zentral gelegen, daß sie aber als „ausstrahlendes“ Zentrum erlebt werden will, darauf weist in der Zwiefaltener Anlage nichts hin. Einmal ist sie die dunkelste Stelle im Bau (ganz im Gegensatz zu Weingarten), die Wölbung ist so weit heruntergezogen, daß sie vom Westende der Anlage her größtenteils zu sehen ist. Da man aber zum anderen schon im Gemeinderaum spürt, daß „die Raumbichtigkeit der Querarme nicht sehr stark ist“⁷⁶, fordert nichts auf, sich in die Vierung zu stellen. Sie fügt sich dem von Westen her zu erlebenden Raumbild reibungslos ein. Die unsymmetrische Instrumentierung der Vierung zeigt besonders deutlich, daß sie

Herkommers zurückzuführen ist. Ernst hat im Zusammenhang mit Diessen auf Innsbruck hingewiesen (50 f.); wir halten die Verbindung Füssen-Diessen wegen der ähnlicheren Proportionen im Langhaus für wahrscheinlicher. Für die Ostteile in Diessen vgl. Ernst 50.

⁷² Freiermuth glaubt, daß Fischer in Diessen an Obermarchtal, Hofen und Irsee anknüpft und im wesentlichen nicht über die „Schweize“ kurz vor der Jahrhundertwende hinauskommt (331). Abgesehen von dem methodischen Fehler, den Diessener Bau mit dem Emporentypus zu verbinden, sieht Freiermuth völlig an der bildmäßigen Vereinheitlichung in Diessen vorbei.

⁷³ Ernst 95 ff.

⁷⁴ Vgl. dazu auch Hammer 101 ff.

⁷⁵ Freiermuth 324 ff.

⁷⁶ Lieb 79.

nicht ein in sich ruhendes Zentrum ist⁷⁷. Fischer dürfte das Motiv der Vierung aufgegriffen haben, um die enorme Länge der Anlage zu bewältigen. Es muß ihm willkommen gewesen sein, da es die Möglichkeit bot, auch an dieser Stelle eine sichtbare seitliche Raumgrenze zu vermeiden. Als Zentrum hat Fischer die Vierung nicht interpretiert; die (von allen Autoren außer Freiermuth berücksichtigte) Bildordnung des Baues — die ausgeprägteste und eindruckvollste der deutschen Kirchenarchitektur des achtzehnten Jahrhunderts — spricht entschieden dagegen. Obwohl zu vermuten ist, daß das Motiv der Vierung in Zwiefalten aus Schwaben stammt, ist es doch bei Fischer völlig andersartig verwendet und in die bayerische bildräumliche Gestaltungsweise eingeschmolzen⁷⁸.

Die Brüder Zimmermann, die aus dem bayerischen Wessobrunn gebürtigen Meister der Kirchen von Steinhausen und der Wies ausdrücklich zum bayerischen Kunstkreis zu rechnen, heißt fast, offene Türen einrennen, da dies für Forscher wie Feulner, Hager und neuerdings wieder H. G. Franz selbstverständlich erscheint⁷⁹. Ein neuer Planfund hat jedoch gezeigt, daß die Idee des Freistützenovals bereits in Entwürfen Kaspar Moosbruggers um 1680/90 auftaucht⁸⁰. Dies ist umso auffallender, als ovale Raumzellen in der schwäbisch-vorarlbergischen Architektur äußerst selten sind, und selbständige Ovalräume überhaupt nicht vorkommen. Bezeichnenderweise blieb bei Moosbrugger das Oval „in schwere Langhäuser eingespannt“ (Schnell) und — unausgeführt. Schnell hat darauf hingewiesen, daß die „geniale Leistung D. Zimmermanns“ darin besteht, die Raumidee des Ovals „verselbständigt zu haben und zwar von einem inneren Raumerleben aus.“ *Diese Verselbständigung jedoch war erst möglich, als in der bayerischen Architektur die Ausbildung von Kernraum und einer diesen gegen die definitive Raumgrenze isolierenden Raumzone (hier Umgang) akut wurde.* Dieses in Schwaben unbekannte „Kunstwollen“ brachte es mit sich, daß Moosbruggers Idee erst etwa 45 Jahre nach ihrer Entstehung für die bayerischen zum Rokoko führenden Tendenzen adaptiert und ausgeführt werden konnte.

Dabei bleibt es letztlich eine, wenn auch gut fundierte, Hypothese, daß Zimmermann die Pläne Moosbruggers gekannt hat. Mit gleicher Wahrscheinlichkeit könnte man annehmen, daß das Freistützenoval von

⁷⁷ Vgl. auch S. 42 ff. und Anmerkung 50 auf S. 45.

⁷⁸ Die Tatsache, daß Freiermuth über Gewölbebildungen kaum, über Fresken, Altarstellungen und Bildordnungen überhaupt nicht spricht, läßt vermuten, daß er seine Schlußfolgerungen vorwiegend aus dem Vergleich und der Interpretation von Grundrissen gewinnt. Da aber Elemente, die im Grundriß erscheinen, teilweise künstlerisch nicht wirksam werden (Raumgrenzen), andererseits die Ausstattung zumindest im mittleren Drittel des Jahrhunderts häufig gleichberechtigt neben die Architektur tritt, muß es mit Freiermuths Methode zu Fehlinterpretationen kommen. Im Hinblick auf die sich aus verschiedenen Gattungen konstituierenden Kirchenkunstwerke erfaßt eine isolierte Betrachtung des reinen Architekturbestandes das Kunstwerk nicht.

⁷⁹ Feulner, Rokoko 63; Hager 149; Franz, Fischer 220 f.

⁸⁰ Reinle, Fund passim; Schnell, Moosbrugger passim. Erörterung der Fragen, die im Zusammenhang mit der Anwendung des Ovals bei Zimmermann auftauchen, bei Kasper-Strache 20 ff. Dort ist auch die Möglichkeit einer Fühlungnahme Zimmermanns mit dem fränkischen Kunstkreis angedeutet.

Steinhausen nicht einem Rückgriff auf ältere Ideen, sondern einer Synthese schwäbischer und bayerischer Entwicklungen seine Entstehung verdankt. Das Freistützensystem hatte sich in Schwaben aus dem vorarlbergischen Wandpfeilerbau durch Aufzehrung der Mauerzunge zwischen Außenwand und Pfeilerende entwickelt (Weingarten). Die ersten ausgeführten Ovalbauten auf süddeutschem Boden (Österreich kann hier außer Betracht bleiben) sind C. D. Asams Weltenburg ab 1716 und Fischers St. Anna am Lehel 1727. Da auch in Fischers Bau schon latent Freipfeilertendenzen wirksam sind⁸¹, bestünde Zimmermanns überragende Leistung in einer synthetischen Verbindung des entwickelten schwäbischen Wandpfeilerbaus mit der in Bayern aufgenommenen ovalen Raumform. — Diese Annahme hätte gegenüber der Moosbrugger-Hypothese den Vorzug, daß sich das Steinhausener Werk reibungsloser in die stilistische Entwicklung einfügt.

Die Entscheidung dieser Frage kann hier jedoch ohne weiteres offen gelassen werden. Das Wesen der Rokoko-Kirche liegt nicht so sehr in neuen oder neu aufgegriffenen Grundrißformen, sondern vor allem in der spezifischen Verbindung der Gattungen (nachdem Asam im Fresko alle Raumarten ermöglicht hatte). Diese Verbindung wird anschaulich durch die nur der Rokoko-Kirche eigene Rahmenzone. Die entsprechende erste Lösung dieses Problems in Steinhausen dürfte jedoch ausschließlich aus der seit 1720 bestehenden Verbindung Johann Baptist Zimmermanns mit dem Münchener für den Hof tätigen Kunsthandwerk zu erklären sein.

Mit der progressiven Verwirklichung des Einheitsraumes in Schwaben geht parallel eine überaus reichliche einheitliche Belichtung des Kircheninneren. Diese scheint schon seit dem dritten Jahrzehnt auch in Bayern wirksam geworden zu sein. Sie ist eine wichtige Voraussetzung für das Undynamisch-Bildhafte der bayerischen Rokoko-Kirchenkunst.

⁸¹ Vgl. Hagen-Dempf 8 ff.

L I T E R A T U R

Spezialliteratur zu einzelnen Bauten und Künstlern im Abschnitt bau- und künstler-geschichtliche Belege bei Lieb 139 ff.

- Alewyn Richard*, Der Geist des Barocktheaters (Aus Festgabe für Fritz Strich) 1952, 15—38.
- Bauer Hermann*, Rocaille als Kritische Form, Diss. (Mschr.) München 1955.
- Dvořák Max*, Zur Entwicklungsgeschichte der barocken Deckenmalerei in Wien, Wien 1920.
- Ernst Harro*, Der Raum bei Johann Michael Fischer, Diss. (Mschr.) München 1950.
- Feulner Adolf*, Bayerisches Rokoko, München 1923.
- , Skulptur und Malerei des 18. Jahrhunderts in Deutschland, Wildpark-Potsdam 1929.
- , Die Wies, Augsburg 1931.
- , Die Asamkirche in München, München 1932.
- Fiechter Ernst*, Zwiefalten, Augsburg 1927.
- Franz Heinrich Gerhard*, Die Kirchenbauten des Christoph Dientzenhofer, Brünn München Wien 1942.
- , Joh. Mich. Fischer und die Baukunst des Barock in Böhmen (Zeitschrift für Ostforschung 4) 1955, 220—232.
- Freiermuth Otmar*, Die Wandpfeilerhallen im Werke des Johann Michael Fischer (Münster 8) 1955, 320—332.
- Frey Dagobert*, Kunstwissenschaftliche Grundfragen, Wien 1946. (Darin: Wesensbestimmung der Architektur 93—106; Der Realitätscharakter des Kunstwerkes 107—150; Zuschauer und Bühne 151—223.)
- Geiger Hans*, Perspektivprobleme süddeutscher Deckenmalerei des Spätbarock, Diss. (Mschr.) Freiburg i. B. 1953.
- Ginter Hermann*, Südwestdeutsche Kirchenmalerei des Barock, Augsburg 1930.
- Grimschitz Bruno*, Johann Lucas von Hildebrandt, Wien 1932.
- Guldan Ernst*, Die jochverschleifende Gewölbedekoration, Diss. Göttingen 1954.
- Gundersheimer Hermann*, Matthäus Günther, Augsburg 1930.
- Hagen-Dempff Felicitas*, Der Zentralbaugedanke bei Johann Michael Fischer, München 1954.
- Hager Werner*, Die Bauten des deutschen Barocks, Jena 1942.
- Hammer Heinrich*, Die St.-Jakobs-Pfarrkirche in Innsbruck und die süddeutschen Wandpfeilerkirchen (Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 5) 1938, 94—117.
- Hanfstäengl Erika*, Cosmas Damian Asam, München 1939.
- Hauttmann Max*, Geschichte der kirchlichen Baukunst in Bayern Schwaben und Franken 1550—1780, München 1923.
- Heilbronner Paul*, Studien über Johann Michael Fischer, Diss. München 1934.
- Hetzer Theodor*, Tizian Geschichte seiner Farbe, Frankfurt a. M. 1948².
- Hoffmann Richard*, Bayerische Altarbaukunst, München 1923.
- Kasper Alfons und Strache Wolf*, Steinhausen Ein Juwel unter den Dorfkirchen, Stuttgart 1957.
- Lamb Carl*, Die Wies, München 1948.

- Lieb Norbert*, Barockkirchen zwischen Donau und Alpen, München 1953.
- Michalski Ernst*, Die Bedeutung der ästhetischen Grenze für die Methode der Kunstgeschichte, Berlin 1932.
- Neumann Günter*, Neresheim, München 1947.
- , Die Gestaltung der Zentralbauten Johann Michael Fischers und deren Verhältnis zu Italien (Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst 3. Folge, 2) 1951, 238—244.
- Neumayer Maxim*, Die Schriftpredigt im Barock, Paderborn 1938.
- Pohl Eva*, Leben und Werk des „Historien und Freskomalers“ Franz Josef Spiegler, Diss. Bonn 1952.
- Posse Hans*, Das Deckenfresko des Pietro da Cortona im Palazzo Barberini und die Deckenmalerei in Rom (Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen 40) 1919, 93—118 und 126—173.
- Reinle Adolf*, Ein Fund barocker Kirchen- und Klosterpläne (Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 11 und 12) 1950, 217—247; 1951, 1—21.
- Röhlig Ursula*, Die Deckenfresken Johann Baptist Zimmermanns, Diss. (Mschr.) München 1949.
- Schnell Hugo*, Der bayerische Barock, München 1935.
- , Begriff und Symbol des Gotteshauses im Spiegel der spätbarocken süddeutschen Kirchweihpredigt (St. Wiborada Ein Jahrbuch für Bücherfreunde 7) 1940, 79—84.
- , Kaspar Moosbrugger und der Grundriß der Wies (Münster 3) 1950, 183—186.
- Sedlmayr Hans*, Österreichische Barockarchitektur, Wien 1930.
- , Die Architektur Borrominis, München 1939².
- , Die Entstehung der Kathedrale, Zürich 1950.
- Teufel Richard*, Die Wallfahrtskirche Vierzehnheiligen, Berlin 1936.
- Tintelnot Hans*, Barocktheater und barocke Kunst, Berlin 1939.
- , Die barocke Freskomalerei in Deutschland, München 1951.
- Weiermann Herbert*, Der süddeutsche Orgelprospekt des 17. und 18. Jahrhunderts, Diss. (Mschr.) München 1956.
- Worobiov Nicolaj*, Die Fensterformen Dominikus Zimmermanns, Diss. München 1934.
- Zürcher Richard*, Der Anteil der Nachbarländer an der Entwicklung der deutschen Baukunst im Zeitalter des Spätbarocks, Basel 1938.

DURCHGESEHENE KIRCHWEIH- UND JUBELPREDIGTEN

- Aldersbach*, Vier auserlesene Lob- und Ehren-Predigen bey eines 600-jährigen Jubel-Fest dreyfach celebrirten Solemnität, Stadt am Hof 1747. [8 Predigten]
- Andechs*, Lob- und Danck-Opfer Dem Dreyeinigen Gott In denen Drey wunderbaren Hostien Auf dem Heiligen Berg Anx Wegem glücklich hinterlegtem Dritten Jahrhundert, Augspurg 1756. [9 Predigten]
- Attel*, Achtthätiges Jubel- und Danck-Fest nach glücklich vollenden Ersten Jahrhundert . . . So von dem Closter Ättl . . . von 26. Herbst-Monath als jährlichen Kirchwehys-Fest des Gotts-Hauhs im Elend bis dritten Wein-Monat . . . angestellet, München 1729. [8 Predigten]
- Baumburg*, Sechshundert-jähriges Danck- und Jubel-Fest des Archidiakonal-Stift und Gotts-Hauhs Baumburg im Jahr 1758, Burghausen 1759. [6 Predigten]
- Diessen*, Der neue Himmel zu Diessen, das ist: Kirchweih- Lob- und Jubelpredigt Beym neunhundertjährigen Jubelfest gehalten, München 1740.
- Ensdorf*, Das von Gott zum Opffer erwählte Haus, das ist: Histor. Lob- und Ehren-Predig von dem . . . Stift und Closter bey St. Jakob zu Ensдорff, Sultzbach 1723. [600-Jahrfeier]

- Ettal*, Erst und letzter Haupt- Grund- und Eckstein des . . . Klosters Ettal . . . das ist . . . Lob- und Ehrenrede, da der hochwürdigste Bischof zu Freising Joannes Franciscus zu Erneuerung dasiger Kirchen . . . den ersten Stein gelegt, München 1711.
- , Davidischer Schall und Widerhall des 131. Psalms, da Ihro hochfürstl. Gnaden Joannes Franciscus . . . Bischof zu Freising die Chor-Capellen . . . in dem Kloster Ettal . . . eingeweyhet, München 1726.
- Freising*, Zweyfacher Ehren- und Gnaden-Cranz dem . . . Collegiat-Stift des Heil. Apostel Andreae in Freising . . . aufgesetzt, Freysing 1757. [2 Predigten]
- Fürstenfeld*, Die Fürstliche Buß-Früchten vorlängst gepflantzet in dem allzeit fruchtbaren Fürsten-Feld . . . da Johann Theodor Fürst und Bischof zu Freysing die allda erbaute Closter-Kirch eingeweyhet, München 1741.
- Füssen*, Höchst beglückter Hertzens-Wunsch Gerardi und Dominici . . . das ist: Lob-Predig . . . bey . . . Einweyhung der Kloster Kirche . . . S. Magni zu Fiehßen, Augspurg 1717.
- Gotteszell*, Saeculum nostrum in Illuminatione vultus tui, Ps. 89, 8. Unser Erstes Jubeljahr dehs in Mitten dehs Feuers erleuchten, aber wunderbar unbeschädigten hölzernen Bildnuhs der Heil. Groß-Mutter Annae, Straubing 1730. [9 Predigten]
- Isen*, Das erkantliche Isen . . . Lob- Danck- und Ehren-Reden, Freising 1760. [9 Predigten zum 1000-jährigen Jubiläum]
- Oberaltaich*, Jubel- und Danck-Fest dehs Tausend-Jährigen Stüfft und Closters Ober-Alt-Aich, Straubing 1733. [9 Predigten]
- Polling*, Der Wunder- und Geheimnihsvolle Baum des Lebens imirdischen Paradys-Garten . . . ausgelegt . . . da selbes Stifft Ihr Tausend- und Hundertjähriges Saeculum . . . celebrirten, München 1728.
- Raitenhaslach*, Glorwürdiges Sechstes Jubeljahr . . . in dem . . . Kloster Raitenhaslach 1698, Salzburg 1699. [8 Predigten]
- Reichenbach*, Der Gott und Mariä zur Wohnung gefällige Berg. Das ist Historische Lob- und Ehren-Predig, Sulzbach 1718. [Zur 600-Jahrfeier]
- Scheyern*, Das heilige Kreutz zu Scheyern . . . am jährlichen Kirchweihungs-Fest in einer Predigt vorgetragen, Augsburg und Ingolstadt 1756.
- St. Veit an der Rott*, Höchst-Löblich-angestelltes Jubel- und Danck-Fest in dem . . . Kloster St. Veith an der Roth . . . wegen würcklich verwichenen sibendem Jubel-Jahr, Landshut 1730. [8 Predigten]
- Wessobrunn*, Tausendmahl gesegneter Brunnen Wessonis. Das ist Zweyfaches Danck- Jubel- und Freudenfest des . . . Closters Wessobrunn, Augsburg 1754. [8 Predigten]

REGISTER

Personen, Orte und Sachen

- Aichel, Santin 49
 Aldersbach 6—8, 12, 16, 21, 23, 61, 95
 Altar 40 f., 46 f., 52 f., 54, 65 f., 76, 78, 80
 Altarbild 53
 Altenburg VII, 86
 Altötting 37
 Altomünster 66 f.
 Amberg 4, 26
 Amigoni, Jacopo 11
 Andechs 19, 20, 21, 22, 23, 48 f., 53, 95
 Appiani, Jacopo 16
 Asam, Cosmas Damian 1, 2, 4—9, 10, 11, 12 f., 15, 16, 26, 32, 61, 72, 82, 87—90, 93
 Asam, Egid Quirin 4, 32, 54 f., 87—90
 Asam, Hans Georg 4
 Attel 21, 95
 Außenbau 49—51

 Babel, Pierre-Edmonde 62
 Banz 51, 83
 Basilika 47—49, 58
 Baumburg 17, 21, 26, 95
 Bedeutungen der Rokoko-Kirche 18—28, 68, 69
 Belichtung 35 f., 38 f., 79, 93
 Benediktbeuren 4, 16, 34, 46
 Bérain, Jean 62
 Berg am Laim 15, 53, 63, 64, 83, 84—87
 Bergmüller, Johann Georg 8, 9, 48
 Bernini, Gianlorenzo 3
 Birnau 56 f.
 Böhmen 77, 83 f.
 Bonschab, Ignatius S. J. 17
 Boucher, François 62
 Buxheim 34

 Cornelius á Lapide 19
 Correggio, Antonio 2, 27
 Cortona, Pietro da 2
 Cuvillies, François 31, 32, 63

 Deckenmalerei VII, 1—17
 —, Farbigkeit 10 f., 15, 64
 —, italienische 2—4, 27
 —, Perspektive 7, 14, 77, 79
 —, Rahmung 13—16, 29—34
 —, Thematik 27, 41 f., 45

 Dekoration 1, 10, 16, 17
 Desing, Anselm OSB 22
 Dientzenhofer, Familie 83
 Dientzenhofer, Kilian Ignaz VII
 Diessen 9, 15, 20, 26 f., 49 f., 53, 78—81, 83, 90 f., 95
 Dresden, Theater 11

 Effner, Josef 62
 Ens Dorf 4, 22, 95
 Ettal 53, 96
 Ettenhofer, Johann Georg 71, 73
 Etwashausen 58

 Farbigkeit der Architektur 86 f.
 Fassade 49—51
 Fenster 35, 38 f., 40, 55 f., 82, 90
 Fischer, Johann Michael 43—46, 49 f., 59, 63—67, 75—87, 90—92, 93
 Franken VII, 57 f., 83
 Freipfeilerbau 34—42, 48 f., 55, 90, 92 f.
 Freising 96
 Freystadt 4, 54, 72 f., 75, 83, 85
 Frömmigkeit 25
 Fürstenfeld 16, 70—72, 96
 Fürstzell 83
 Füssen 90, 96

 Gabel 87
 Galli-Bibiena, Ferdinando 12
 Gattungen, Verhältnis zueinander VII, 1, 28, 58, 60 f., 64, 68
 Gaulli, Giovanni Battista 2
 Geschichte 21—24
 Geschichtsdeutung 22 f.
 Geschichtstheologie 22 f.
 Goethe, Johann Wolfgang von 61, 62
 Göz, Gottfried Bernhard 26
 Gotteszell 19, 21, 96
 Gran, Daniel 26
 Guarini, Guarino 13, 77, 85
 Günther, Ignaz 55
 Günther, Matthäus 8, 63
 Gump, Johann Anton 4
 Gunetzhainer, Johann Baptist 54

 Herkommer, Johann Jakob 90
 Hermeneutik 19 f., 24
 Hildebrandt, Johann Lucas von 87

Hörgersdorf 53
Hofen 91
Holzer, Johann Evangelist 10

Illusionismus 7, 13—17, 27, 28, 47
—, Kriterien 14—16
Indersdorf 48, 49, 53
Ingolstadt 8 f.
Inklinierte Ebene 7, 9, 61
Innsbruck 90 f.
Irsee 91
Isen 20, 96
Ixnard, Michel d' 57

Juvara, Filippo 12

Kernraum 34, 35, 39, 47, 55, 83, 91, 92
Kirchweihe 20 f.
Klassizismus 57
Köglspurger, Philipp Jakob 84
Kramcr, Simpert 57, 59

La Joue, Jacques de 62
Landsberg am Lech 46 f., 50
Landschaftsgarten 68, 69
Lanfranco, Giovanni 2
Lustheim 4

Mages, Josef 67
Mantegna, Andrea 2
Mantua 2
Mariologie 21, 24
Mauro, Brüder 11
Meissonier, Juste Aurèle 62
Methode VII f.
Michelangelo 2
Michelfeld 4
Mondon, Jean 62
Moosbrugger, Kaspar 92, 93
München, Asamkirche 15, 58, 87—89
—, Dreifaltigkeitskirche 4, 15, 73—75, 87
—, Residenztheater 63
—, St. Anna am Lehel 15 f., 16 f., 58, 81—83, 93
—, Sendlingerstraße 87
—, Theater 11
—, Theatinerkirche 71, 77

Neresheim 57, 58
Neumann, Balhasar VII, 51, 57 f., 83
Neupaka 77

Oberaltaich 18, 20, 21, 26, 96
Obermarchtal 91
Olmütz 77
Orden 25 f.
Orgelprospekt 51 f.
Ornament 16, 29—34, 56, 62
Osterhofen 9, 10, 16, 75—78, 83
Ottobeuren 59 f.

Ottoboni, Kardinal 12
Ovalbau 34—42, 46, 55, 58, 81, 83, 92 f.

Palladio, Andrea 61
Partenkirchen 10
Peruzzi, Baldassare 3
Plastik 54 f.
Polling 96
Pozzo, Andrea 2, 3, 4, 5, 9, 13
Prag, St. Nikolaus auf der Kleinseite VII, 50
Predigten 17, 18—27, 62
Programme 26

Quadratura 3, 4, 8

Rahmenzone 29—34, 40, 56, 60, 64, 83
Rainaldi, Carlo 87
Raitenhaslach 21, 96
Raumgrenze 35, 44, 47 f., 55, 58, 59, 72, 73, 74 f., 76 f., 80, 81 f., 88 f., 92
Realitätsgrad 7, 13 f., 24 f., 32, 33 f., 36, 40
Regensburg 16, 32
Reichenbach 96
Rocaille 29—32, 34, 62
Roggenburg 57
Rohr 47 f.
Rom, Farnesina 3
—, San Andrea al Quirinale 3
—, San Ignazio 2 f., 11
—, S. Maria in Campitelli 87
Romantik 62, 69
Rott am Inn 30 f., 63—66
Rottenbuch 48

Saalbau 47, 56, 57, 91
Säule 40 f., 43 f., 46, 55 f., 80 f.
Sandizell 54 f.
St. Florian (Oberösterreich) 4
St. Veit an der Rott 20, 21, 23, 96
Santurini, Francesco 11
Scena per angolo 11—13
Scheffler, Brüder 8
Scheffler, Felix Anton 17
Scheyern 20, 96
Schleißheim 63
Schneider, Brüder 43
Schwabens 56 f., 90—93
Serlio, Sebastiano 3
Spätbarock 49, 60, 67 f.
Spiegler, Franz Josef 1, 8
Stauder, Jakob 1
Steidl, Melchior 4
Steingaden 47—49
Steinhausen 9 f., 17, 24 f., 26, 27, 32—37, 38, 46, 51, 53, 63, 83, 93
Stilhistorismus 48 f., 68, 69
Straub, Johann Baptist 52 f., 55
Sturm, Anton 55

- Tafelbild 53
 Tegernsee 4, 49
 Tettwang 30
 Theater 11—13, 17
 Thumb, Peter 56
 Trubillio, Johann Andreas 4

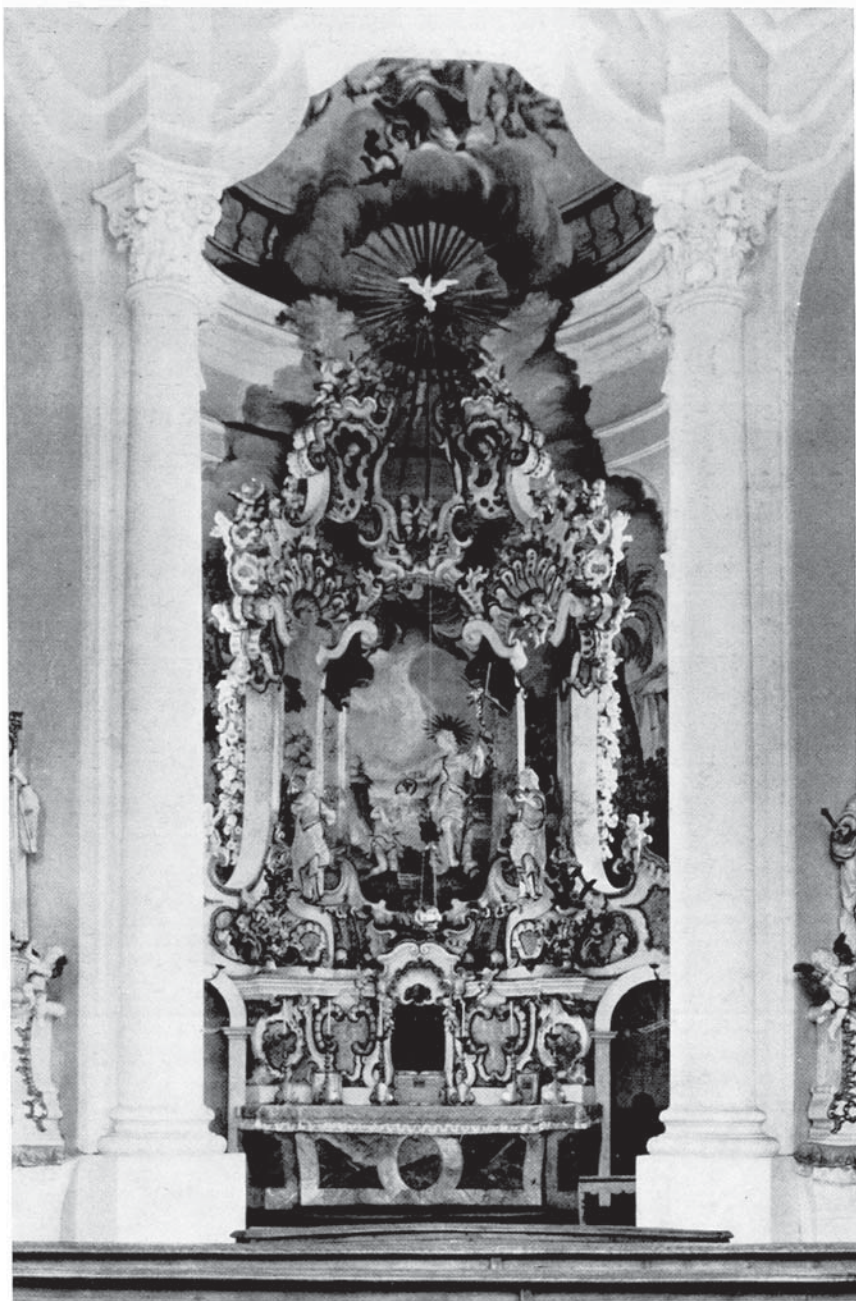
 Umbauten 47—49
 Umgang 36 f., 39

 Vierzehnheiligen 51, 57, 58
 Vignola, Giacomo da 3
 Viscardi, Giovanni Antonio 65, 70—75,
 85
 Vorarlberger Schule VII, 56

 Waldsassen 77
 Wallfahrt 25, 37
 Wand 35, 38 f., 48, 64, 71, 82
 Wandmalerei 46 f., 48
 Wandpfeilerbau 55, 56, 58, 71, 72, 80,
 81, 90—93
 Watteau, Jean-Antoine 62
 Weihenlinden 37

 Weingarten VII, 4 f., 6, 15, 16, 52, 91,
 93
 Weissenau 91
 Weltenburg 5 f., 15, 87, 93
 Wening, Michael 11
 Wessobrunn 20, 22 f., 96
 Weststandpunkt 45, 46, 56, 58, 63, 82
 Wien, Piaristenkirche 87
 —, Theater 11
 Wies 25, 28, 29—32, 37—42, 46, 50,
 55, 60, 63
 Wink, Christian 8
 Woborisch 77, 83
 Wölbung 28, 45, 58, 72, 83

 Zentralbau 37, 55, 72, 83
 Zimmermann, Dominikus 34—42, 50,
 67, 83, 92 f.
 Zimmermann, Johann Baptist 8, 9 f., 11,
 15, 17, 24 f., 26, 32—42, 62 f., 67,
 83, 92 f.
 Zwiefalten 28, 42—46, 47, 49 f., 52, 53,
 60, 63, 77 f., 80, 91 f.



Tafel 1

Landsberg a. L., Johanniskirche, Altarraum

Photo Schnell & Steiner



Tafel 2

Steingaden, ehem. Prämonstratenserkirche,
Inneres gegen Osten

Photo Schnell & Steiner



Tafel 3

Hörgersdorf, Kirche St. Bartholomäus,
nördlicher Seitenaltar

Photo Rupprecht



Tafel 4

Sandizell, Hofmarkskirche St. Petri,
großer Seitenaltar im Norden

Photo Rupprecht



Tafel 5

Altomünster, ehem. Birgittenkirche,
Inneres gegen Osten

Photo Schnell & Steiner



Tafel 6

Freystadt/Opf., Maria-Hilf-Kirche,
Nordkapelle

Photo Rupprecht



Tafel 7

Freystadt/Opf., Maria-Hilf-Kirche,
Nordwest-Partie

Photo Rupprecht



Tafel 8

München, Dreifaltigkeitskirche,
Nordwest-Partie

Photo Bildarchiv Marburg



Tafel 9

München, ehem. Hieronymitanerkirche St. Anna,
Inneres gegen Westen

Photo Bildarchiv Marburg



Tafel 10

Berg am Laim, ehem. Hofkirche St. Michael,
Inneres gegen Osten

Photo Rupprecht